L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF

MARCEL LAURENT



TOME PREMIER

VROMANT & C[o]

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF

TOME I

1911

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF

PAR MARCEL LAURENT

Professeur d'Histoire de l'Art, à l'Université de Liège

TOME I



VROMANT & C°, ÉDITEURS
RUE DES PAROISSIENS, 24, BRUXELLES
RUE DANTE, 5, PARIS

ERRATA

Page 135, fin du premier paragraphe, lire : Enfin, l'inscription reste : ni la place qu'elle occupe, ni la mauvaise qualité de son exécution ne prouvent le remploi du sarcophage.

Page 158, ligne 22, au lieu de : les élèves, lire : les élus.

Page 176, ligne 1, au lieu de : *cimeteriales*, lire : *cimiteriales*.

AVERTISSEMENT

Le petit ouvrage que nous publions est le développement d'une série de leçons élémentaires faites à un auditoire où se mêlaient des étudiants et des gens du monde. Les premiers désiraient une initiation générale aux études d'archéologie chrétienne, et certains se proposaient même de tenter par la suite des recherches personnelles sur le même sujet; les seconds ne répugnaient pas à l'érudition archéologique, à condition que celle-ci ne fût point décourageante et servît à montrer le développement de l'art. A tout prendre, il n'y avait rien de contradictoire entre les désirs des uns et les besoins des autres; l'auteur de ces lignes essaya de satisfaire, du mieux qu'il put, ses deux catégories d'auditeurs. De là est né ce livre, qui n'a pas de prétention à être savant, mais dans lequel on a cherché à exposer sommairement l'état de la science sur les problèmes les plus importants de l'art chrétien primitif; qui n'est pas une « somme » condensée de renseignements archéologiques, mais où l'on s'est efforcé de mettre en lumière ce qui était le plus utile à connaître, tant pour aborder des études personnelles que pour acquérir, sur la période d'art étudiée, des notions assez complètes. Le public auquel nous nous adressons ressemble, par sa composition, à l'auditoire qui nous écouta : avons-nous eu tort de penser que cela justifiait la publication de notre livre et le caractère que nous avons tenu à lui donner?

C'est l'histoire de l'art chrétien, non l'archéologie chrétienne, à proprement parler, que nous étudions : c'est pourquoi les descriptions tiennent dans nos chapitres une large place, comme aussi les considérations purement esthétiques. Nous nous plaisons à croire, cependant, que l'archéologie n'a cessé d'inspirer tout ce que nous avons écrit. C'est ainsi que nous n'avons pas reculé devant l'exposé de bien des questions où l'érudition joue le premier rôle, ayant à cœur, il est vrai, de conserver à cet ouvrage de vulgarisation son caractère élémentaire, mais soucieux aussi de ne pas duper nos lecteurs par une apparente simplicité. Les opinions que nous défendons sont exprimées parfois sous une forme catégorique : c'est là une nécessité, car qui enseigne doit souvent prendre position, sous sa responsabilité. Nous espérons seulement ne pas avoir abusé des affirmations de certitude. Au surplus, la bibliographie a été rédigée de façon que le lecteur pût y trouver sans peine les éléments d'une documentation diverse et complète.

Nous tenons à reconnaître tout le profit que nous avons tiré des articles, manuels ou traités récents de Dom Leclercq, de Pératé, de Kaufmann, de Millet, de Diehl, le *Manuel d'art byzantin* de ce dernier ayant paru, alors que nous corrigions nos épreuves. Grâce à des concours bienveillants, nous avons pu joindre au texte une illustration abondante. Les maisons Brogi et Alinari, de Florence, Anderson, de Rome, Ricci, de Ravenne, ont fait preuve, envers nous, d'une grande générosité. L'éditeur Herder, de Fribourg, a bien voulu nous mettre à même de reproduire un certain nombre de sujets des catacombes, d'après les aquarelles qui illustrent les *Malereien* de Mgr Wilpert ; M. Strzygowski, l'éminent professeur de Gratz, nous a généreusement permis

d'utiliser certaines planches de son ouvrage, *Orient oder Rom;* Miss Gertrude Lowthian Bell eut l'amabilité de mettre à notre disposition plusieurs des photographies par lesquelles elle illustra le récit de ses voyages si remarquables et si fructueux en Asie-Mineure. M. Miliet, à qui beaucoup de travailleurs doivent de la reconnaissance, tant à cause de ses travaux que de sa grande libéralité scientifique, nous a ouvert le trésor de documentation photographique de l'École des Hautes Études. Que tous veuillent bien recevoir ici l'expression de notre reconnaissance !

Nous adressons enfin nos plus vifs remerciements à MM. Vromant & Cie, qui ont mis tous leurs soins à présenter au public des volumes d'une exécution irréprochable et qui ont été ainsi, pour nous, de véritables collaborateurs.

Bruxelles, le 31 octobre 1910.

INTRODUCTION

Diffusion du Christianisme. L'apostolat. Le Christianisme et l'État. L'Église et le peuple. La civilisation antique. L'Église et l'art. Le sort des chefs-d'œuvre. L'art religieux. Les docteurs et les images. L'art chrétien primitif. Occident et Orient.

DIFFUSION DU CHRISTIANISME. Dès la fin du premier siècle, le christianisme s'était propagé dans la majeure partie de l'Empire romain. A la différence des religions orientales et du judaïsme, il entendait se communiquer à tous et rallier à lui la foi universelle. Tandis que les cultes venus d'Égypte ou d'Asie-Mineure se répandaient d'eux-mêmes, et comme au gré du hasard, par des colonies de marchands, des groupes de soldats ou d'esclaves; que le judaïsme mettait la plus grande circonspection dans son prosélytisme et, ainsi, restreignait de propos délibéré sa propagande, le christianisme se donnait pour mission essentielle de convertir et, par là, sauver le monde.

Il était intransigeant : lui seul avait le dépôt de la vérité absolue et pouvait enseigner les moyens du salut. Toutes les autres doctrines, avec leurs cultes, leurs rites, leurs sacrifices, étaient menteuses, il les tenait pour des œuvres du démon et leur déclarait la guerre. Dieu seul était. A lui seul revenaient de droit l'adoration et l'obéissance. Et il fallait croire au Christ, fils de Dieu, venu sur terre pour sauver les hommes.

Il fallait écouter sa doctrine, suivre ses exemples, observer ses préceptes. C'était la condition indispensable du bonheur d'outre-tombe.

Une telle doctrine était pleine de rigueur, si on la compare à la tolérance mutuelle des cultes antiques, vivant pacifiquement côte à côte. C'est que ces derniers pouvaient s'opposer sans se combattre, se distinguer formellement sans s'interdire. Chacun d'eux, en effet, affichait sur ses rivaux une supériorité manifeste : ses dieux, prétendait-il, étaient les plus puissants, ses rites et ses formules les plus salutaires. Mais ils ne se vouaient point pour cela à la destruction. Ils semblaient plutôt se partager l'œuvre commune du salut humain par delà le tombeau, et la notion de l'apostolat, par une conséquence toute naturelle de cet état de choses, leur était inconnue.

Au contraire, la position radicale que le christianisme avait prise lui commandait de repousser tout ce qui aurait eu l'apparence d'un pacte avec l'idolâtrie. Puisqu'il affirmait représenter la vérité entière et la certitude absolue ; puisqu'il attestait agir en vertu d'un mandat divin, il était astreint à tirer de ces principes de strictes conséquences : il devait considérer comme un devoir de combattre sans merci le scepticisme, l'impiété, la superstition, toutes les formes d'adoration étrangères à la sienne, et de propager sans relâche la doctrine indispensable au salut. Il fut animé à la fois de haine et d'amour, d'intransigeance et de charité ; quand il le fallut, il sut se prêter à des adaptations habiles, et l'apostolat, cette forme chrétienne du prosélytisme, fut l'instrument au moyen duquel il conquit le monde à sa doctrine.

L'Évangile se répandit d'abord en Judée et en Syrie, où

il resta pénétré de particularisme juif. Paul fut, une fois converti, son plus actif propagateur. On l'entendit, docteur et missionnaire, à Tarse, à Éphèse, à Damas, à Antioche, d'où la « bonne nouvelle » gagna le lointain Orient. Il fut à Athènes, à Corinthe, mère des Églises de Grèce, et ses efforts tendirent désormais beaucoup plus à convaincre les gentils, anxieux d'une nouvelle espérance, qu'à persuader les Juifs, obstinément attachés à la Loi. Rome même devint un foyer de christianisme : une tradition unanime de toutes les Églises au IIe siècle voulait que Pierre, le prince des Apôtres, y eût prêché et y fût mort.

Ainsi, la religion chrétienne se répandait, au lendemain même de la mort de Jésus, de l'Orient à l'Occident.

La paix qui régnait dans tout l'Empire rendait les communications faciles. Les routes étaient nombreuses. Et surtout, la dispersion des Juifs, accomplie depuis longtemps, avait préparé les voies à la diffusion du christianisme.

Les missionnaires chrétiens allaient prêchant de synagogue en synagogue. Ils n'avaient point renoncé à l'espoir de transformer le judaïsme ou, du moins, de l'amener à des transactions amicales, et, d'autre part, les Juifs considéraient encore les disciples du Christ, quoique dissidents, comme des coréligionnaires. Partout donc où s'étaient établis les enfants d'Abraham, sur les côtes de la mer, le long des chaussées et des fleuves, dans toutes les régions qui vont de l'Euphrate au Tibre, la doctrine chrétienne fut prêchée et opéra des conversions.

Mais bientôt, les fidèles observateurs de la Loi s'émurent. Les synagogues repoussèrent les prédicateurs. Sous le règne de Néron, le divorce entre les deux confessions s'annonça. Et tandis qu'Israël se repliait sur lui-même dans un isole-

ment farouche, l'Église — déjà l'on pouvait donner ce nom à l'ensemble des communautés chrétiennes — précisa sa foi, fixa sa discipline, organisa sa hiérarchie et voua tous ses efforts à l'évangélisation des païens.

Convaincre les païens instruits de la vanité des anciens dieux, c'était une œuvre facile, car, sur ce sujet, les philosophes de la Grèce avaient tout dit. Les apologistes ne firent que répéter leurs arguments et, forts d'une telle autorité, ruinèrent sans peine un prestige déjà bien ébranlé. Beaucoup de lettrés et de patriciens restèrent sceptiques, estimant qu'en dehors de la philosophie, il n'y avait que superstition; mais tous ceux que tourmentait l'inquiétude religieuse se rallièrent facilement à une doctrine qui mettait dans la vie une haute morale, du dévouement, de la pitié, et qui, surtout, adoucissait la mort par un espoir inébranlable.

Aussi bien, la philosophie platonicienne, rayonnant d'Alexandrie, avait préparé un grand nombre d'esprits à l'intelligence d'une religion à la fois mystique et spéculative; d'un autre côté, les cultes orientaux, ceux d'Isis, de Mithra, de Cybèle phrygienne, avaient adultéré la religion traditionnelle, et en transformant les rites, en donnant pour but à la piété le salut de l'âme après la mort, avaient du même coup affaibli le pouvoir de résistance du paganisme gréco-romain et favorisé l'apostolat chrétien. Toutes les classes de la société furent ainsi pénétrées. On peut dire qu'au moment où Constantin prit position en faveur de l'Église, celle-ci triomphait déjà dans la majeure partie de l'Empire. Mais avant cela, que d'obstacles elle avait dû vaincre !

A la foule, il fallait persuader que ses divinités, d'où qu'elles fussent, étaient sans vertu; que le Christ seul possé-

dait le pouvoir de protéger, de récompenser et de punir. C'est là, en réalité, ce qui retarda considérablement les progrès du christianisme, car la piété populaire ne se nourrit pas de hautes pensées : elle demande des preuves de puissance et des gages d'intérêt. Les déshérités, ceux que méprisaient les hommes et que le ciel semblait abandonner, furent des recrues vite persuadées; mais la foule du peuple, naïve et convaincue, s'émut de colère quand elle apprit le zèle et le succès de ces chrétiens, ardents à détruire ses divinités tutélaires. Elle se jugea frustrée, et on la vit applaudir aux premières persécutions.

D'autre part, un grand nombre de citoyens, encore que dédaigneux des choses de religion, estimaient que le respect des dieux était nécessaire à la sauvegarde des institutions, au maintien de l'ordre social. L'intolérance des chrétiens pour tout ce qui regardait les offrandes, les prières, les sacrifices, leur paraissait déraisonnable en soi et néfaste dans ses conséquences. Qu'on adorât Jupiter, Isis, la déesse phrygienne ou le Christ, peu leur importait, pourvu qu'on ne refusât pas le sacrifice et l'hommage à la seule divinité qui fût réelle à leurs yeux : la Patrie romaine, dont l'empereur était la suprême incarnation. Pourquoi ne pas s'associer à l'apothéose décernée après leur mort aux régents de l'Empire? Pourquoi ne pas reconnaître le symbole divin des aigles? C'était, en un certain sens, nier Rome et sa supérieure essence.

Et pourtant, le chrétien ne pouvait se rendre à ces invites sans trahir les principes de sa foi. On devait, selon la parole du Maître, rendre à Dieu ce qui est à Dieu, à César ce qui est à César. Il offrait donc à l'empereur son dévouement, ses services, ses prières, sa vie même, s'il en était besoin; mais

quand le pouvoir entendait régir les consciences, exiger les sacrifices, imposer les rites, il refusait obstinément d'obéir : ce n'était plus le droit de César.

Ainsi le conflit devint inévitable entre l'Église et l'État. On tint les chrétiens pour mauvais citoyens, ennemis de l'Empire, impies et révolutionnaires. La foule, égarée par de fausses rumeurs, les accusa de pratiques odieuses : ils n'étaient pas seulement la peste de l'Empire, c'étaient encore les « ennemis du genre humain ».

Il n'en fallait pas tant pour qu'ils fussent mis au ban de la société et, souvent, cruellement persécutés. Au reste, les mesures de violence arrivaient trop tard. Quand l'attention fut attirée sur eux et qu'on les considéra comme un danger social, ils étaient déjà trop nombreux pour être détruits. Ils avaient essaimé dans tout le monde méridional. Unis entre eux par la fraternité de l'âme, soutenus par l'espoir des éternelles récompenses, ils se fortifièrent dans la persécution. Les poursuites dont ils étaient l'objet devant les magistrats leur permirent de se justifier. On apprit à connaître en même temps leur doctrine et leurs vertus. La calomnie fut confondue, la haine fut souvent désarmée. Les bourreaux, comme il arrive toujours, provoquèrent la sympathie envers les victimes. C'est ainsi que le sang versé fut une semence de chrétiens.

L'apostolat ne produisit jamais plus de fruits qu'aux époques de persécution. Et tant furent nombreux les prosélytes que, dès le IIe siècle, il y avait au sein du monde antique une véritable société chrétienne, réglant selon des principes nouveaux ses rapports avec l'État, imposant à ses membres un code de devoirs et d'usages dont la source principale était l'enseignement du Christ et de ses apôtres.

Sans doute, les moralistes païens avaient constitué un trésor de préceptes que l'Église adopta; sans doute, les lois avaient habitué déjà les masses au respect d'autrui; mais la notion même du devoir fut transformée, puisqu'elle trouva désormais sa raison dans les ordres de Dieu, et sa sanction dans le jugement qui récompense ou punit l'homme après sa mort. Les règles de morale dépendant étroitement des règles de foi, elles régirent bien plus qu'avant toute l'activité sociale et s'imposèrent avec une rigueur inouïe. Une nouvelle conscience se forma, dont l'idéal était la sainteté, c'est-à-dire la perfection de l'âme, la pureté dans les mœurs, la charité dans les œuvres, l'amour de Dieu et des hommes poussé jusqu'à l'héroïsme. Il s'en fallut de beaucoup que les communautés chrétiennes donnassent toujours un si admirable exemple (GRISAR, I, p. 54), mais l'idéal n'en était pas moins proclamé, et c'était en son nom que le christianisme entreprit la réformation de la société païenne.

Pour cette œuvre de transformation, beaucoup de prudence était nécessaire, car les usages sont plus tenaces que les idées. On eût compromis par un rigorisme excessif le succès des conversions. A quoi eût servi de conquérir les intelligences, si l'on avait rendu trop difficile la pratique ordinaire de la vie? N'était-ce pas assez de combattre des croyances et des sentiments invétérés, de plier à une discipline étroite la liberté de l'esprit et les mouvements du cœur? N'eût-ce pas été courir un grand péril, surtout dans les régions qu'avait pénétrées la civilisation gréco-romaine, de battre en brèche tant d'habitudes sociales qu'un usage séculaire avait enracinées et qui, sans relever d'une inspiration bien conforme à l'esprit chrétien, ne heurtaient de front ni la foi, ni la morale? Il est vrai qu'un certain nombre

de philosophes chrétiens se montrèrent intraitables; mais les membres dirigeants de l'Église, et notamment ces diacres romains qui, au IIe siècle, furent recrutés parmi le troupeau des hellénisés, ne suivirent jamais leurs traces. Intransigeants quand il s'agissait de cérémonies idolâtriques ou de spectacles licencieux, ils devenaient accommodants quand il fallait adapter aux mœurs traditionnelles la discipline religieuse. A mesure que le nombre des chrétiens s'accrut, ils précisèrent leur attitude. Ils distinguèrent les principes de leur application, les préceptes rigoureux des conseils donnés en vue de la perfection; ils surent interpréter, au profit de la conciliation sociale, des paroles dont le sens rigoureux eût révolté les enfants de la Grèce ou de l'Italie. Inconsciemment peut-être, ils s'adaptèrent au milieu. Ils donnèrent et reçurent à la fois. Et pour n'avoir point rompu avec le grand passé, ils assurèrent la durée du christianisme dans l'avenir.

L'Église et l'Art. Ainsi fut respecté le goût des arts, étranger aux Juifs, mais qui, dans la société gréco-romaine, s'était identifié avec la vie. L'art était inséparable de la religion, qui lui demandait, depuis des siècles, des statues, des tombeaux et des temples. Il avait peu à peu transformé les cités, enrichi les palais, embelli les maisons. Il n'y avait pas jusqu'aux plus humbles objets de la vie quotidienne qui ne lui dussent une élégance singulière. Quelle position allait prendre l'Église à son égard ? Il importe de distinguer ici entre l'art qui s'était rendu, aux yeux des chrétiens, complice de l'idolâtrie, et celui qui n'avait d'autre objet que de rendre la vie plus agréable à vivre. Le premier, par définition, était condamné. Temples et statues, pour les

fidèles, étaient repaires d'erreurs, habitations des démons. Et ces peintures qui, dans les monuments publics ou privés, racontaient les histoires des dieux, elles étaient immorales ou impies; un chrétien ne pouvait en tolérer même la vue. Tel était le sentiment de réprobation contre les idoles, que leur beauté devenait indifférente, sinon coupable.

A lire les Pères du IIe siècle, — époque de lutte ardente contre le paganisme, — on croirait inévitable la totale destruction des statues et des temples. Ce ne sont pas seulement de barbares Africains, comme Tatien et Tertullien, qui vouent au saccage les plus belles productions de l'art grec. Clément d'Alexandrie, tout pénétré qu'il est de culture classique, ne pardonne pas aux arts plastiques d'avoir représenté les dieux et des spectacles impurs. Ils sont profanés. Leurs œuvres sont maudites. Le feu du ciel lui-même les accuse et en purge la terre. Clément rappelle avec joie les catastrophes, incendies et tremblements de terre qui ont frappé des temples. « Et ces choses, dit-il aux païens, vous ont été rapportées comme une préface de celles que le feu nous promet [1]. » Lactance, malgré le sens affiné qu'il a du beau, n'est pas moins intraitable : les statues des dieux, qu'elles soient de Polyclète, d'Euphranor ou de Phidias, « sont de grandes poupées adorées non par de petites filles à qui l'on pourrait le pardonner, mais par des hommes barbus ». Que le jour vienne donc de la victoire sur l'Antéchrist, elles seront livrées au feu [2]. Il semblait que la beauté antique, complice involontaire de l'idolâtrie, allait être immolée.

1. Clem. Alex., *Cohortatio ad Gentes*, ch. XVI.
2. Lact., *Div. inst.*, II, 4, 13, et III, 19, 9 (éd. Brandt).

Cette opinion se confirme quand on parcourt les édits impériaux rendus, contre les idoles, par les empereurs chrétiens. Constantin fit fermer les temples. Théodose les condamna à être détruits, en même temps que les statues de divinités. Honorius, renouvelant les décrets paternels, enjoignait d'anéantir les temples... « s'il en existe encore », croyait-il devoir ajouter.

De fait, au jour du triomphe de l'Église, les monuments païens eurent beaucoup à souffrir, surtout dans les provinces, où l'on peut signaler des explosions de fanatisme. Saint Augustin, notamment, dut modérer le zèle iconoclaste de ses chrétiens. Mais, tout compte fait, malgré tant de déclarations passionnées, malgré la rigueur littérale des édits, la victoire définitive du christianisme n'entraîna nulle catastrophe artistique. Le paganisme, tout vaincu qu'il était, conservait des fidèles assez nombreux, assez puissants, pour qu'on tînt compte de leurs droits. Les édits des empereurs n'avaient pour objet, semble-t-il, que d'affirmer le principe de la religion d'État et de décourager les païens trop tenaces. Le faste impérial tint également à préserver les trésors du passé et à favoriser les beaux-arts, en vue de son propre éclat. D'un autre côté, l'exaspération des chrétiens se calma, en sorte qu'une destruction aveugle, comme celle du Sérapeum d'Alexandrie, sous Théodose, reste aux yeux de l'historien un fait isolé, dû à des causes accidentelles. En règle générale, les chefs-d'œuvre de Rome et des principales villes restèrent intacts. Les temples, fermés, non démolis, demeurèrent comme des témoins du triomphe chrétien; les statues de marbre et de bronze, transportées sur les marchés et les places publiques, déchues, mais non brisées, contribuèrent encore à l'ornement des cités.

Mais une autre question se pose, bien plus importante : c'est de savoir si l'Église, désormais libre de ses actes et vivant au grand jour, allait engager l'art au service du Christ, ainsi que les religions antiques l'avaient fait pour leurs divinités; si la maison du Seigneur allait faire revivre, sous une autre forme, les magnificences des temples abandonnés? Il importe de distinguer encore et d'observer, en ce sujet, une grande prudence. Car les théories des Pères, même les plus révérés, ne répondent pas toujours à l'opinion moyenne de la communauté. Au surplus, telle opinion qui s'exprimait avec intransigeance au temps de la persécution se fût peut-être modifiée quand l'Église triompha. Il ne faut pas oublier enfin qu'un apologiste parlait un langage différent suivant qu'il disputait contre les païens, ou qu'il s'entretenait avec ses frères.

Ceci posé, on peut affirmer que l'usage prévint la critique et qu'il y eut des images chez les chrétiens avant qu'on se fût demandé si leur existence même était légitime. Les maisons des fidèles riches étaient décorées de peintures. Les fresques des catacombes ne sont pas moins anciennes que les livres canoniques de l'Église. Elles prouvent que, du jour où l'Église se sépara de la Synagogue, elle regarda comme un devoir de décorer les tombeaux, selon l'usage accoutumé.

Sa conduite, sur ce point particulier, paraît indépendante de toute opinion philosophique. Elle ne varia pas, pendant les quelque quatre siècles que furent fréquentées les catacombes. Et si, nonobstant, des Pères comme Tertullien, Origène, Clément d'Alexandrie, réprouvent, ainsi que les Juifs, les métiers de sculpteurs et de peintres, on n'en peut rien conclure, sinon que leur opinion n'était pas celle des

communautés, à l'esprit moins élevé, mais aux tendances plus pratiques : leur voix ne fut pas écoutée.

De même qu'on avait décoré les tombeaux, on décora les lieux de réunion; non seulement les basiliques construites après l'avènement de Constantin, mais encore les oratoires cimétériaux et les églises urbaines, dont des textes nombreux attestent l'existence, avant la paix de l'Église. Chose remarquable, les mêmes écrivains que nous avons entendus exécrer les idoles et, avec elles, les œuvres de l'art antique glorifient aussi les chrétiens de ne posséder ni autels, ni temples, ni statues. Ils décrivent un culte épuré, abstrait, où les représentations matérielles n'ont point de place. «Est-ce que chez les chrétiens, s'écrie Origène, l'esprit de tout homme juste n'est pas un autel? Les vrais sacrifices, les vrais parfums, ne sont-ce pas les prières qui s'élèvent d'une conscience pure? Les statues et les ex-voto agréables à Dieu ne sont-ce pas les vertus, dont la forme et la beauté sont dues au verbe de Dieu et dont le modèle est dans le premier-né de toute créature[1] ?» — «Vous pensez, dit Minucius Felix, que nous cachons l'objet de nos adorations, parce que nous n'avons ni temples, ni autels. Mais quelle statue ferai-je à Dieu, quand l'homme lui-même est le simulacre de Dieu? Quel temple lui construire, quand tout l'univers, œuvre de ses mains, est incapable de le contenir? Et j'irais, dans un seul petit édifice, trop étroit pour moi, l'enfermer, lui, avec tant de puissance et tant de majesté[2] ?... » Arnobe et Lactance tiennent le même langage. Qu'est-ce à dire? Ou bien les rites des deux premiers siècles étaient très différents de ce qu'ils devinrent

1. Orig., *Contra Celsum*, liv. 5, ch. VIII, 17.
2. Min., *Octavius*, c. X, éd. Halm.

dans la suite, ou bien les apologistes jouaient sur les mots pour rendre leurs arguments plus décisifs. En réalité, il faut tenir compte des deux raisons [1].

Dès le IIe siècle, les chrétiens avaient leurs temples, leurs églises, et ces édifices sacrés étaient décorés. On y voyait vraisemblablement des peintures analogues à celles des cimetières. Une image fréquente devait être celle du Bon Pasteur, symbole complet de foi, d'espérance, de charité, et que nul n'avait jamais critiquée. Toutefois, des abus ne tardèrent pas à se manifester. La piété populaire a des raisons que la philosophie ni la théologie ne connaissent. Il est manifeste que des représentations trop concrètes de la divinité excitèrent le courroux des Pères et encoururent le blâme de l'Église. Ce fut au point qu'au concile d'Elvire (Espagne), en 306, il fut formellement défendu de peindre, sur les parois intérieures des églises, des images de piété : *ne quod colitur et veneratur, in parietibus depingatur.* Mesure locale, accidentelle, mais qui prouve, quoi qu'on en ait dit, avec quelle sévérité il avait été nécessaire d'intervenir. De même, saint Augustin s'élève contre des représentations figurées dans la maison du Seigneur. Elles sont indignes de Dieu, s'écrie-t-il.

On devine que le peuple illettré et les sectes tendaient à remplacer les idoles par des images non moins matérielles, et que la partie la plus intellectuelle de l'Église s'opposait à ce mouvement spontané de toutes ses forces. Même la figure du Christ, à la fois Dieu et homme, fut regardée par certains

1. Sur les rites chrétiens des deux premiers siècles, les autels, la notion du sacrifice, voir WIELAND, *Mensa und Confessio*, Munich, 1906. (Thèse de la faculté de théol. cath. de Munich.) — Contradictions de Minucius Felix, voir Dom LECLERCQ, *Manuel d'archéologie chrétienne*, I, p. 407.

comme peu respectueuse. Saint Épiphane, dans un accès d'indignation, déchira en l'église d'Anablata, en Asie-Mineure, un voile où était figuré le Christ : « Mieux valait faire de l'étoffe un vêtement pour les pauvres [1]. » Le fait fut-il dû à un excès de rigueur? La représentation offrait-elle un caractère inconvenant? Il semble surtout qu'une école de philosophes et de docteurs, dans l'Église primitive, désirait restreindre les prérogatives de la peinture religieuse, n'exprimer la divinité et tout ce qui lui touche que par les symboles usités tout d'abord dans les catacombes.

Mais combien les arguments de ces austères esprits devaient compter peu pour les chrétiens qui connurent, après les longs jours humiliés, la gloire de l'Église sous le nouveau règne ! Les vastes basiliques, dès l'avènement de Constantin, s'élevèrent de toutes parts, requérant, pour répondre à la majesté du plan, la beauté du décor. L'exemple des martyrs était là pour justifier un tel usage. Et quand partout le Christ vainqueur, le Christ sauveur, le Christ à qui l'on devait le triomphe sur la terre et les promesses d'une infinie félicité dans le ciel, était glorifié, comment aurait-on pu persuader à la piété du peuple qu'il était interdit de représenter son image et qu'il ne pouvait être adoré que sous des formes mystérieuses?

Aussi, en dépit des textes formels de l'Ancien Testament et des craintes d'idolâtrie, le Christ emplit de sa figure majestueuse l'espace agrandi des absides, il régna en maître sur l'étendue des basiliques. De plus, le même temps vit se développer le culte de la Vierge, celui des Saints surtout, dont le rôle d'intercesseurs se précisa et vers qui se tourna

1. *Cf.* Kraus, *Geschichte d. christl. Kunst*, I, p. 62.

fervemment la dévotion populaire. Grâce à eux, les petites divinités locales étaient évincées. Leurs représentations peuplèrent le saint lieu : la cause des images était gagnée.

Quoi qu'aient dit depuis les docteurs ennemis des représentations matérielles, de l'historien Eusèbe à Érasme de Rotterdam, malgré les assauts des iconoclastes byzantins, les scrupules d'Alcuin et de Charlemagne, les reproches des réformateurs protestants, les peuples du Midi et de l'Orient gardèrent toute leur affection aux images de piété.

Le bas-relief ne fut pas moins en honneur, parmi les chrétiens, que la peinture. Il servit à la décoration des sarcophages. Quant à la statuaire, outre que la religion ne l'eût pas adoptée sans gêne, à cause du souvenir des idoles et de l'argument que cela eût fourni aux païens, elle était d'une technique difficile dont les secrets s'oublièrent peu à peu; le besoin ne s'en faisait nullement sentir. Elle ne compte pour presque rien dans l'éclosion d'art chrétien du IVe siècle.

On peut conclure de tout ce qui précède que l'art antique ne fut pas arrêté en son développement par le triomphe du christianisme. Il faisait partie intégrante de la civilisation; il répondait à un besoin profond, non à un goût passager. Tandis qu'il poursuivait sa carrière à travers les événements et les hommes, il rallia les chrétiens, en passant.

A partir du IIe siècle, pour choisir une date approximative, il y eut un art chrétien et un art païen, mais ils ne différaient l'un de l'autre que par le choix des sujets. C'était le souffle antique qui les animait tous deux. Et le paganisme put mourir : l'art antique lui survécut. Il n'entra en sommeil qu'à la fin de la période romane, quand le génie du Nord donna une expression originale à la pensée chrétienne.

L'esthétique même des premiers chrétiens resta celle que Platon et Aristote avaient formulée. Elle reposait sur la nécessité d'imiter la nature et sur l'identité du beau et du bon, sans l'union desquels il n'est pas de chef-d'œuvre. De ce dernier point, Lactance alla jusqu'à faire la démonstration sur chaque partie du corps humain [1]. Clément d'Alexandrie ne craignit point d'en appliquer le principe à l'animal, même à la plante, « dont la beauté, dit-il, réside dans la vertu » [2]. Saint Augustin, montant plus haut, faisait résider le beau dans l'unité; mais l'unité absolue n'est qu'en Dieu. L'homme doit se résigner à n'apprécier que le convenable, seule beauté dont l'infirmité de sa nature lui permette la jouissance.

Conséquemment, il faut imiter. « La nature est l'archétype, dit Théodoret, l'art le simulacre. » En somme, l'enseignement esthétique de l'antiquité restait celui de la nouvelle religion. Mais comme l'art chrétien était régi par une morale scrupuleuse, comme son but était d'exprimer l'âme pour aviver la foi, on conçoit facilement que, sans rompre avec les règles antiques du dessin et de la composition, il ait changé d'idéal. Il eut le goût du symbole, le don de l'intelligence, par quoi fut remplacé trop tôt, d'une façon trop exclusive, l'amour de la forme pure et vraie.

D'ailleurs, il faut dire que les circonstances furent souvent plus fortes que les volontés. La sculpture et la peinture, cultivées avant tout pour leur emploi décoratif, changèrent nécessairement d'aspect. Elles embellissaient de bas-reliefs, de fresques, de mosaïques la maison du Seigneur; mais, en

1. Lact., *De opificio Dei*, v. surtout ch. II.
2. Clem. Alex., *Paedagogus*, II, ch. XII, p. 121, 3-4 éd. Stahlin.

vue de leur fonction ornementale, tributaires déjà de l'architecture et soumises à ses lois, elles renonçaient à exprimer fidèlement la vie véritable. Il faut compter, de plus, avec les peuples nouveaux, convertis au christianisme, dont la culture artistique, toute primitive, était totalement étrangère à celle des Romains. On comprend qu'ils n'aient point adopté les procédés, les sujets, les types de l'antiquité classique sans les transformer notablement.

Enfin, l'art gréco-romain s'épuisa d'énergie non par la faute des chrétiens, mais selon la fatalité des lois naturelles, par le fait d'avoir si longtemps vécu, d'avoir produit tant d'œuvres variées au cours d'une longue évolution. Il ne se défendit que mollement, à partir de Constantin, contre la décadence des techniques et les transformations auxquelles un esprit nouveau soumettait son idéal. Quand tout se transformait autour de lui, les esprits, les consciences, les institutions, il restait incapable de se rajeunir. Il cessa de créer par lui-même et, désormais, régna par le prestige du souvenir et de la gloire.

L'Art chrétien primitif. L'ensemble des œuvres chrétiennes exécutées sous l'empire immédiat des traditions antiques est désigné sous le nom d'*Art chrétien primitif*. Le terme est commode parce qu'il est vague et que, tout en datant les œuvres d'une façon suffisante, il ne préjuge en rien de leurs caractères distinctifs. Il indique l'époque, variable suivant les pays, où l'art, voué aux sujets chrétiens, n'a encore rompu avec les anciennes disciplines ni au point de vue de l'exécution, ni au point de vue des conceptions esthétiques. Il indique même, si l'on veut, un certain nombre de caractères communs à toutes les

œuvres et qui tiennent également à l'emploi des techniques et au choix des sujets, des types, des symboles. Mais il s'en faut de beaucoup que le titre d'art chrétien primitif implique, en soi, une essentielle unité.

L'art auquel les fidèles, en la vaste étendue du monde chrétien, empruntèrent leurs procédés et nombre d'inspirations, n'était pas un; comment l'art chrétien, même à ses origines, le serait-il? Ne sait-on pas que, depuis les conquêtes d'Alexandre, les principaux centres de l'art grec étaient en Afrique et en Asie-Mineure, à Alexandrie, Pergame, Éphèse, Séleucie, Antioche? Personne n'oserait donc prétendre que Rome a hérité de la plénitude du génie hellénique. Et, conséquemment, l'art chrétien qui s'instruisit à Rome ne peut davantage revendiquer ce haut privilège. On peut même aller plus loin et considérer qu'à force d'être romain, il participe moins à la beauté grecque que l'art chrétien éclos sur la rive orientale de la Méditerranée. Enfin, au delà des limites où s'étendirent jamais l'influence de la Grèce et la puissance réelle de Rome, nous voulons dire dans l'arrière-pays d'Asie-Mineure, un art continuait de vivre, vénérable par son antiquité et toujours glorieux par ses monuments, l'art oriental, remontant jusqu'aux anciens empires de Perse, de Chaldée, de Babylonie. Jamais ni les exemples de la Grèce, ni les exemples de Rome ne l'avaient sérieusement entamé. Il restait original comme aux premiers jours de sa floraison. Or, en ces provinces, le christianisme, on l'a vu, se répandit très tôt et se développa rapidement. C'est là peut-être qu'il eut ses premiers temples et ses premiers tombeaux décorés. Comment son art n'eût-il pas pris, en ces provinces, l'aspect ordinaire des œuvres d'Orient?

Ainsi donc, Rome et ses pays vassaux en Occident; les contrées lointaines de l'Asie-Mineure en Orient; entre ces deux extrêmes, les pays grecs du bassin oriental de la Méditerranée, avec Alexandrie, Séleucie, Éphèse, Antioche, pour métropoles : tels sont les principaux foyers de l'art chrétien primitif. Ils lui confèrent, dès l'origine, un triple caractère ou, pour mieux dire, une triple physionomie. Et l'on ne peut comprendre ni sa nature essentielle, ni son développement historique, si l'on n'étudie ses aspects distincts dans leurs traits particuliers et leur action réciproque. Au fond, c'était l'opposition tant de fois séculaire de l'Europe et de l'Asie, de l'Occident clair et de l'Orient mystérieux, qui se perpétuait en pleine ère chrétienne. Elle ne cessa jamais d'exister. Elle dure encore. L'histoire de notre civilisation se résume dans l'antagonisme de ces deux mondes, avec leurs conflits latents, leurs guerres déclarées, leurs courtes trêves, leurs pactes inconscients.

D'autre part, nous avons vu que les Barbares, pénétrant de partout dans l'Empire romain, avaient introduit un élément de grave perturbation dans le développement de l'art chrétien primitif. Ils n'étaient pas ignorants de l'art, en leur simplicité. Ils avaient le goût de la décoration. Dans les arts du métal et la poterie, leur technique était habile. Leur ornementation vivait de longues habitudes. Au fond de leurs âmes, il y avait un sens de la ligne et de la couleur, qui contenait, en réalité, tout un système d'esthétique.

Or, l'art des Romains, pas plus que celui d'Orient, ne les conquit tout à fait. Le christianisme, en réformant leurs croyances, n'empêcha pas leur esprit natif de se développer en paix; au contraire, il lui donna lieu de s'exercer avec une originalité sans précédent. En sorte qu'après avoir adopté

les sujets chrétiens, les formes, dessins et compositions de l'art antique, ils n'en restèrent pas moins eux-mêmes. Et un moment vint où les qualités originales l'emportèrent, dans leurs œuvres, sur les souvenirs de l'antiquité : c'est de cette époque, pour l'Occident du moins, qu'on peut faire dater la fin de l'art chrétien primitif.

Les Lombards reçurent par Ravenne la double éducation de Rome et de l'Orient. Leur art, dès le commencement du VIIe siècle, échappe à l'antiquité et nous fait entrer en plein moyen âge.

La Gaule, depuis la Provence jusqu'aux pays rhénans, prit nettement conscience de son originalité avec l'avènement des Carolingiens.

Quant aux Irlandais, qu'imitèrent, jusqu'au Xe siècle, les Anglo-Saxons, ils n'avaient emprunté à la culture antique que des sujets nouveaux et quelques thèmes décoratifs. Restés foncièrement barbares, ils contribuèrent vigoureusement à l'éclosion d'un art septentrional, naïf, quoique compliqué en son dessin, peu sensible à la beauté des formes, mais sincère dans l'expression des sentiments et singulièrement amoureux de la décoration.

En Orient, l'art chrétien primitif se transforma dans d'autres conditions, non plus à cause des invasions barbares, mais à la suite d'un échange continu d'influences entre l'art grec, transplanté en Asie, et l'art oriental. Constantinople fut l'endroit où ces influences, si longtemps rivales, s'harmonisèrent de façon à engendrer un art vraiment neuf, l'art byzantin, qui se trouva constitué dès le début du VIe siècle et fit oublier les anciennes habitudes de composition. De Constantinople, son foyer principal, il se répandit largement en Thrace, en Asie-Mineure et, au Nord, jusqu'au delà du

Pont-Euxin. Il reconquit la Grèce, prit pied dans l'Afrique mauritanienne et alla jusqu'à s'établir solidement en Italie, à Ravenne, le long des côtes de l'Adriatique, en Sicile, à Rome même où, pendant un certain temps, il éclipsa les souvenirs de l'art impérial.

En Égypte, pays dans lequel s'affrontaient depuis trois ou quatre siècles — non sans se pénétrer d'ailleurs — les traditions grecques et celles de la civilisation pharaonique, l'art chrétien primitif se modifia au gré de cette double influence. L'art copte, dont on peut placer l'origine au IIe-IIIe siècle, s'affirma vers la fin du Ve avec un aspect franchement original.

Ainsi finissait, à mesure que chaque région de l'Empire romain prenait conscience de soi, le règne de l'art chrétien primitif; ainsi, en même temps, se restreignait la sphère d'influence de l'art gréco-romain. Même la cité d'Auguste, au VIIe siècle, était plus byzantine que romaine dans son art et ses institutions religieuses. Où donc retrouver l'esprit classique, le parfum d'Athènes et de Rome, si on ne le respirait plus sur les collines de la Ville Éternelle? Qu'on ne s'y trompe pas. Il avait trouvé refuge dans des monuments qu'on pouvait négliger, même oublier, mais effacer, jamais : dans les statues dispersées, les tombeaux épars, les temples fermés. Et surtout, il avait pénétré les âmes; il coulait avec le sang, non seulement chez les Romains, encore qu'à certains moments ceux-ci fussent devenus infidèles, mais surtout chez les Barbares, qu'il forma pour de vastes destinées. Dans ces âmes naïves, mais ardentes, il fut un ferment d'activité, un principe de lumière et d'harmonie, grâce auquel se concilièrent, pendant une longue période d'incubation, les éléments de beauté les plus divers et se prépa-

rèrent les renaissances successives de l'époque carolingienne et du XIIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. — Sur la propagation du christianisme : HARNACK, *Die Mission und Ausbreitung des Christianismus in den ersten drei Jahrhunderten*, 2e édit., 2 vol. in-8°, Leipzig, 1906 (essentiel); GASTON BOISSIER, *La Religion romaine à l'époque des Antonins*, 2 vol. in-8°, Paris, 1884, et surtout *La Fin du paganisme*, 2 vol. in-8°, 4e édit., Paris, 1903 (chef-d'œuvre littéraire, érudition solide). Sur l'influence religieuse de l'Orient : F. CUMONT, *Les Religions orientales dans le paganisme romain*, 1 vol. in-8°, Paris, 1907 (indispensable). Le meilleur manuel français d'histoire de l'Église est celui de Mgr DUCHESNE, *Histoire ancienne de l'Eglise*, in-8°, cf. t. I, Paris, 1906.

On apprendra à connaître les apologistes et les Pères dans les traités savants de HARNACK, *Geschichte der altchristlichen Litteratur*, 4 vol. parus, in-8°, Leipzig, 1893; de BARDENHEWER, *Patrologie*, traduite sous le titre de : *Les Pères de l'Eglise, leur vie et leurs œuvres*, par MM. GODET et VERSCHAFFEL, 3 vol. in-8°, Paris, 1905, et dans les manuels plus simples de P. BATIFFOL, *Anciennes littératures chrétiennes*; *la littérature grecque*, in-12, Paris, 1897, et de G. KRUEGER, *Geschichte der altchristlichen Litteratur in den ersten drei Jahrhunderten*, in-8°, Fribourg et Leipzig, 1895, supplément 1897. Chacun des apologistes a été étudié séparément. Nous citerons : PICHON, *Lactance*, étude sur le mouvement philosophique et religieux sous Constantin, in-8°, Paris, 1901, et J. GEFFCKEN, *Zwei griechische Apologeten*, in-8°, Leipzig et Berlin, 1907; ce travail, peu agréable à lire, est plein d'observations importantes; voir surtout l'introduction. Cf. pour Tertullien et les Africains : P. MONCEAUX, *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne*, 3 vol. in-8°, Paris, 1901-1905.

Sur les moralistes romains : MARTHA, *Moralistes sous l'Empire romain*, in-8°, Paris, 1872.

La vaste littérature relative à la base juridique des persécutions et aux accusations portées contre les chrétiens est citée et mise en œuvre par Dom LECLERCQ dans le *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, publié sous la direction de Dom Cabrol (20 fasc. parus, Paris, depuis 1903), article *Accusations*.

Sur la conduite des chrétiens à l'égard des œuvres d'art païennes, temples et statues : KRAUS, *Geschichte der Christlichen Kunst*, I, 1, p. 160, Fribourg, 1895, où l'on trouvera la bibliographie relative au sujet. La

question est aujourd'hui tranchée. Voir GUIGNEBERT, *Tertullien*, p. 462, Paris, 1901; GRISAR, *Histoire de Rome et des Papes* (traduction LEDOS), I, 1, p. 18 et suiv., Paris, 1906; BIGELMAIR, *Die Beteiligung der Christen am öffentlichen Leben in vorconstantinischer Zeit*, p. 322 et suiv., Munich, 1902.

Austérité du culte dans l'esprit des docteurs : VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, I, p. 1-2 et notes, Milan, 1901.

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF
EN OCCIDENT

CHAPITRE PREMIER

L'ART DES CATACOMBES

Notions générales et définitions. Origine des catacombes. Les cimetières privés. Le cimetière corporatif de Calliste. Le statut légal des cimetières chrétiens. Sort des cimetières pendant certaines persécutions. Les catacombes après l'édit de Milan. Description des galeries cimétériales.

Notions générales. Les catacombes sont les nécropoles des premiers chrétiens, creusées par eux, et formant sous le sol un réseau de galeries dont les parois contiennent les corps des défunts.

Les plus nombreuses, les plus vastes, sont à Rome ; mais il y en eut aussi dans le reste de l'Italie, notamment à Naples et à Syracuse, en Gaule, en Afrique, et dans la région grecque de l'Empire. Elles coexistent souvent avec des cimetières à ciel ouvert. Il ne faut donc pas chercher leur origine dans l'existence tourmentée des communautés chrétiennes aux trois premiers siècles, et considérer en particulier leur fondation comme une nécessité résultant des persécutions : on verra plus loin qu'elles constituaient le mode d'inhumation le plus pratique pour une communauté nombreuse, évitant le contact des infidèles et désirant rester groupée jusque dans la mort. Et, d'autre part, il suffit de rappeler, pour expliquer leur origine, combien l'inhumation en des hypogées mystérieux était familière aux peuples issus de l'Orient.

Les Étrusques la pratiquaient en Italie. Les Juifs en avaient gardé la coutume, malgré leur dispersion. C'est d'eux, à n'en pas douter, qu'elle passa chez les chrétiens.

Quant au nom de catacombes, il ne s'appliquait encore, au IIe siècle, qu'à une aire d'inhumation particulière, située à Rome, au lieu dit *ad catacumbas*, le long de la voie Appienne ; mais du jour où cet hypogée reçut, selon la tradition, les dépouilles de Pierre, ce qui se passa vers le milieu du IIIe siècle, sa dignité devint suréminente, et son nom fut étendu à l'ensemble des sépultures chrétiennes de Rome et des provinces.

Le terme employé primitivement pour désigner les nécropoles était celui de *coemeteria*, les « dortoirs », par quoi il était indiqué que la mort, pour les chrétiens, n'était qu'un sommeil, en attendant le jour glorieux de la résurrection des corps. Il en ressort également qu'en creusant leurs galeries, les chrétiens n'avaient d'autre intention que de procurer un abri à leurs morts, de créer des cimetières en un mot, et rien autre chose. On ne saurait trop insister sur ce point, quand il s'agit d'interpréter, au double point de vue de la forme et du fond, les œuvres d'art des catacombes. Leur caractère est essentiellement funéraire. Tout s'explique en elles, on le verra bientôt, par les pensées de la mort et de la vie future.

Les Cimetières privés. Il y a tout lieu de croire qu'aux premiers jours de l'Église, les morts chrétiens furent inhumés dans les cimetières païens et juifs : dans ces derniers surtout, car l'Église ne se sépara nettement de la Synagogue, comme il fut dit plus haut, que sous le règne de Néron. La guerre entre les deux confessions une fois déclarée, force fut

bien aux chrétiens d'aviser. Aussi bien, à mesure que leur nombre augmentait, leurs idées se fixaient sur les rites qu'il convenait d'adopter pour les sépultures, sur le caractère qu'il fallait donner aux tombeaux.

En vertu de la croyance en la résurrection des corps, ils repoussèrent la crémation. La terre serait l'abri silencieux des morts. Ils conservèrent l'usage des cortèges funèbres et celui du banquet, que faisaient les familles des défunts au lieu même de la sépulture. Comme les païens, ils tinrent à honneur d'orner les monuments funéraires. En somme, ils n'entendaient pas rompre avec les rites inoffensifs auxquels les prosélytes païens étaient habitués, mais il importait à tout prix qu'ils fussent maîtres chez eux pour accomplir en paix leurs cérémonies particulières. Ils résolurent donc d'avoir, comme les païens et les Juifs, leurs hypogées, marqués au signe de leur foi. C'est alors que furent creusés les premiers cimetières.

Par bonheur, la législation impériale, qui ne laissait aux chrétiens vivants qu'une sécurité précaire, était libérale pour les défunts de toute religion. « Chacun, disait la loi, fait, à sa volonté, du terrain qui lui appartient, un lieu religieux, quand il y ensevelit un mort. » *Religiosum locum unusquisque sua voluntate facit dum mortuum infert in locum suum.* Ce texte renfermait tout ce qui était nécessaire pour fonder des cimetières chrétiens et leur assurer une sécurité absolue. En effet, les fidèles riches qui possédaient des terrains autour de Rome en firent des lieux de sépulture, inscrits à leurs noms. La loi leur accordait le droit d'y faire construire un monument, d'y creuser un tombeau : monument et tombeau, ainsi que tout le terrain avoisinant *(area)*, étaient placés sous la juridiction des Pontifes et

réputés inviolables. Il leur était loisible d'y faire ensevelir à côté d'eux leurs parents, leurs esclaves, leurs affranchis, leurs clients, voire même leurs amis. A ces divers titres et profitant de dispositions au texte si élastique, ils y reçurent tous leurs coréligionnaires moins fortunés.

C'est ainsi que les cimetières chrétiens commencèrent d'exister légalement autour des sépulcres appartenant à des particuliers. Mais la protection légale s'arrêtait aux limites mêmes de la propriété privée; de plus, dans ce terrain où l'espace était strictement mesuré, toute place occupée restait, de par un scrupule pieux, acquise à jamais. Ce fut donc une absolue nécessité de ménager la place et de l'accroître, autant que possible, par d'habiles dispositions. De là ces réseaux de galeries étroites, poussées de toutes parts jusqu'aux extrémités de l'aire et superposées en plusieurs étages. Une *area* de grandeur moyenne pouvait avoir quelque 125 pieds romains de côté; on y pouvait établir, selon les calculs de M. Michel de Rossi, 250 à 300 mètres de galeries par étage; or, rien n'est plus fréquent que de trouver dans un cimetière chrétien trois étages de galeries. Il va de soi, au surplus, que les riches chrétiens agrandirent plus d'une fois, par des achats, l'*area* primitive. Au cours du temps, plusieurs aires d'inhumation se réunirent sous terre à des aires voisines et formèrent les vastes cimetières du IIe siècle, servant à une communauté nombreuse.

Parmi les cimetières privés les plus anciens, nous citerons celui d'Ostrien, où la tradition fait prêcher saint Pierre, entre la voie Salarienne et la voie Nomentane; le cimetière du Vatican, détruit au IVe siècle; les cimetières de Lucine, sur la voie Appienne; de Domitille, sur la voie Ardéatine; de Priscille, sur la voie Salaria, noms qui désignent autant

de patriciennes converties très tôt à la foi chrétienne et dévouées à sa propagation. Citons encore le cimetière de Prétextat, fondé par un riche citoyen de ce nom et qui remonte au début du IIe siècle.

Selon la loi, toutes ces nécropoles étaient situées, en dehors de la ville, le long des routes, dans un rayon de trois milles autour des murs de Servius. Les vignes et les blés croissaient sur leur sol, avec des arbres au feuillage sombre, parmi lesquels on distinguait des monuments funéraires et des sarcophages appartenant à de riches familles. Il y avait des habitations pour les gardiens, des portiques couverts, à l'abri desquels se faisaient les banquets funèbres, même de petites chapelles où se pouvaient célébrer les services d'anniversaires. Un ou plusieurs escaliers, qui n'étaient pas autrement dissimulés, faisaient descendre du niveau du sol dans la nécropole. En somme, les cimetières chrétiens devaient susciter moins d'étonnement à Rome que ne le ferait un cimetière musulman dans nos villes, car ils ne se distinguaient par rien de bien apparent des champs de repos juifs ou païens.

LE CIMETIÈRE DE CALLISTE. Cependant le nombre toujours accru des chrétiens était de nature à frapper de précarité le statut légal dont leurs catacombes jouissaient. Pouvait-on, en effet, quand le groupe primitif des fidèles était devenu une multitude, le faire passer pour la clientèle de quelques familles patriciennes? Ne découvrirait-on pas que le texte de loi protégeant les sépultures privées avait été interprété abusivement? Ou bien, si depuis longtemps les magistrats et les pontifes s'en étaient aperçus, continueraient-ils de

fermer les yeux, alors que la diffusion du christianisme devait apparaître comme un danger public?

Il est toujours dangereux de faire des hypothèses. Ce qui est certain, c'est que vers le commencement du IIIe siècle, l'Église, l'*Ecclesia fratrum*, désira posséder effectivement ses cimetières, tout en restant protégée par la loi, et l'obtint. La preuve en est dans les édits de Gallien qui, en 260, restituèrent les nécropoles chrétiennes, confisquées sous Valérien, non à des particuliers, mais à l'Église, considérée, en quelque sorte, comme une personne civile. La propriété corporative s'était donc substituée, au IIIe siècle, à la propriété privée.

Pour expliquer ce fait, M. de Rossi a supposé que l'Église, au début du IIIe siècle, s'était fait reconnaître la qualité de « collège funéraire » et avait formé ainsi une association autorisée. Les collèges funéraires, entre toutes les associations romaines, étaient privilégiés. Légalement constitués par des gens de mince fortune *(tenuiores)*, qui se groupaient pour assurer à chacun d'eux d'honnêtes funérailles, ils s'étaient multipliés sous le règne de Septime-Sévère et avaient obtenu de la faveur impériale des droits étendus. Ils pouvaient percevoir des cotisations mensuelles, posséder leurs lieux de réunion, avoir leur caisse, leurs dignitaires, leurs administrateurs. Ce sont les mêmes droits que, par une habile manœuvre, l'Église aurait obtenus. Mais toute cette théorie ne repose que sur des vraisemblances. Il reste toujours difficile d'expliquer comment les autorités ecclésiastiques purent faire assimiler aux collèges funéraires la multitude des fidèles de Rome et de l'Empire. Quoi qu'il en soit, il faut admettre qu'à certaines époques le pouvoir impérial eut pour les chrétiens de véritables condescendances.

En vertu des changements que nous venons d'indiquer, l'Église posséda désormais un cimetière collectif, sur la voie Appienne, le cimetière de Calliste, ainsi appelé du nom de son premier administrateur, le diacre Calliste, qui, plus tard, devint pape.

Il était établi dans une propriété de la famille des Caecilii, à un endroit qui avait déjà reçu des sépultures chrétiennes. A partir du pontificat de Calliste, il fut le principal cimetière de la communauté, celui qui était vraiment le siège social de l'Association des Frères, morts ou vivants.

On pourrait croire qu'à partir de ce moment, la sécurité des cimetières chrétiens fut complètement assurée. Il n'en est rien. Sous Dèce, et surtout sous Valérien, on accusa les chrétiens de faire servir les cimetières à des réunions illicites, à des conciliabules secrets, et l'usage leur en fut interdit. Mais leurs dispositions étaient prises manifestement pour éluder les ordres impériaux. Les escaliers ordinaires furent comblés. Des entrées secrètes avaient été ménagées loin de cet endroit, non pas au-dessus du cimetière proprement dit, mais d'un arénaire adjacent; en sorte qu'il fallait traverser tout ce dernier, avant d'atteindre aux galeries sépulcrales. Sous terre, un seul escalier faisait communiquer l'arénaire et la nécropole, situés à un niveau différent. Au sommet de l'escalier, il n'y avait qu'un passage étroit, convenable pour le guet et facile à défendre. Enfin dans la partie de la catacombe voisine de l'escalier, des galeries vides formaient un véritable labyrinthe. Qu'est-ce à dire, sinon que, malgré les édits de Dèce et de Valérien, les chrétiens ne cessèrent pas d'ensevelir leurs morts — du moins les principaux d'entre eux — aux endroits accoutumés et pri-

rent toutes les mesures nécessaires pour déjouer les agressions de la police.

Mais qu'on n'aille pas croire à un refuge préparé pour la communauté aux abois, à un asile secret, qui aurait permis de célébrer, quand cela était devenu impossible dans la cité, les offices ordinaires de la liturgie. Si jamais les catacombes ont pu servir de refuge, ce fut uniquement pour des personnalités isolées ou des groupes peu nombreux. Quant aux cérémonies souterraines, elles se bornèrent toujours à celles qui accompagnaient les rites funéraires.

La persécution de Valérien passée, on rouvrit les escaliers primitifs. Mais sous Dioclétien, le danger que couraient les sépultures fut si grand que les chrétiens prirent la résolution héroïque de combler les galeries et d'abandonner le cimetière jusqu'à des temps meilleurs. Il fut utile alors de recourir à des sépultures que protégeait encore le nom d'un citoyen. On inhuma dans des cimetières nouveaux, et notamment dans celui de Thrason, sur la voie Salaria.

L'usage des cimetières fut rendu aux chrétiens en 311, et l'édit de Milan (313) en restitua la propriété aux Églises : *ad jus corporis eorum* (christianorum), *id est, Ecclesiarum*. On continua pendant un certain temps d'ensevelir les morts dans les catacombes en même temps qu'on s'efforçait de retrouver, pour leur décerner de nouveaux honneurs, les tombeaux des martyrs les plus illustres. Le pape Damase (366-384) se signala par son zèle à les découvrir, sa piété et son talent à les décorer. Malheureusement, ce devint une mode de posséder sa tombe auprès des saints *(ad sanctos)*, un souci où l'orgueil, souvent, avait plus de part qu'une piété véritable, et que les fossoyeurs, devenus seuls administrateurs des catacombes, satisfaisaient à prix d'argent.

Ils creusaient des galeries nouvelles, à travers la nécropole comblée, à seule fin de plaire à leurs clients. On juge aujourd'hui des dégâts commis à cette époque.

Les papes réagirent. Damase lui-même se priva de la joie de reposer auprès des tombeaux sacrés, pour donner l'exemple. Peu à peu, les tombes se multiplièrent à l'intérieur des murs, tandis qu'au-dessus des cimetières s'élevaient les nouvelles basiliques. A partir de l'an 400, les inhumations dans les cimetières souterrains devinrent très rares. L'ère des pèlerinages, précédant, comme on l'a dit, celle de l'oubli, commença pour les catacombes. Il n'en est plus fait mention après le IXe siècle. Des archéologues du XVIe en parlent sans se douter de leur conservation. Ce fut par hasard que, le 30 mai 1578, des ouvriers forant un puits dans la campagne romaine pour extraire de la pouzzolane, découvrirent les tombeaux chrétiens, oubliés pendant des siècles. Depuis lors, ils n'ont pas cessé de solliciter l'étude de nombreux savants.

Les Galeries cimétériales. Descendons dans un hypogée, celui de Calliste de préférence (pl. I, 1), puisqu'il est le mieux conservé. Sous la couche de terre végétale et de débris, les *fossores* n'ont pas creusé moins de cinq étages de galeries, correspondant à cinq couches de terrain, de direction et d'épaisseur variables. Ces étages ne se superposent donc pas exactement, mais communiquent ensemble par des escaliers taillés dans le tuf et consolidés, où cela parut nécessaire, par des revêtements maçonnés. Chacun d'eux comprend un ensemble de carrés assez réguliers, formés par les entrecroisements des galeries (fig. 1). Celles-ci sont étroites : dans les plus larges, deux hommes à peine marcheraient de front.

Mais voici, de distance en distance, des couloirs plus spacieux, qui s'élargissent à leur extrémité, à la façon de vestibules : ce sont les *ambulacres*, qui facilitent la marche des cortèges et la sortie des groupes. Voici même, amorcées aux galeries, de véritables chambres, carrées ou oblongues : ce sont les *cubicules*, sortes de caveaux renfermant chacun les tombes d'une même famille, ou bien, autour d'un sépulcre vénéré, les corps de ceux qui avaient obtenu de reposer tout près de lui (fig. 2).

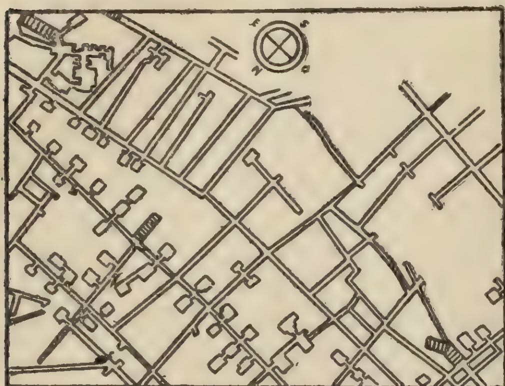
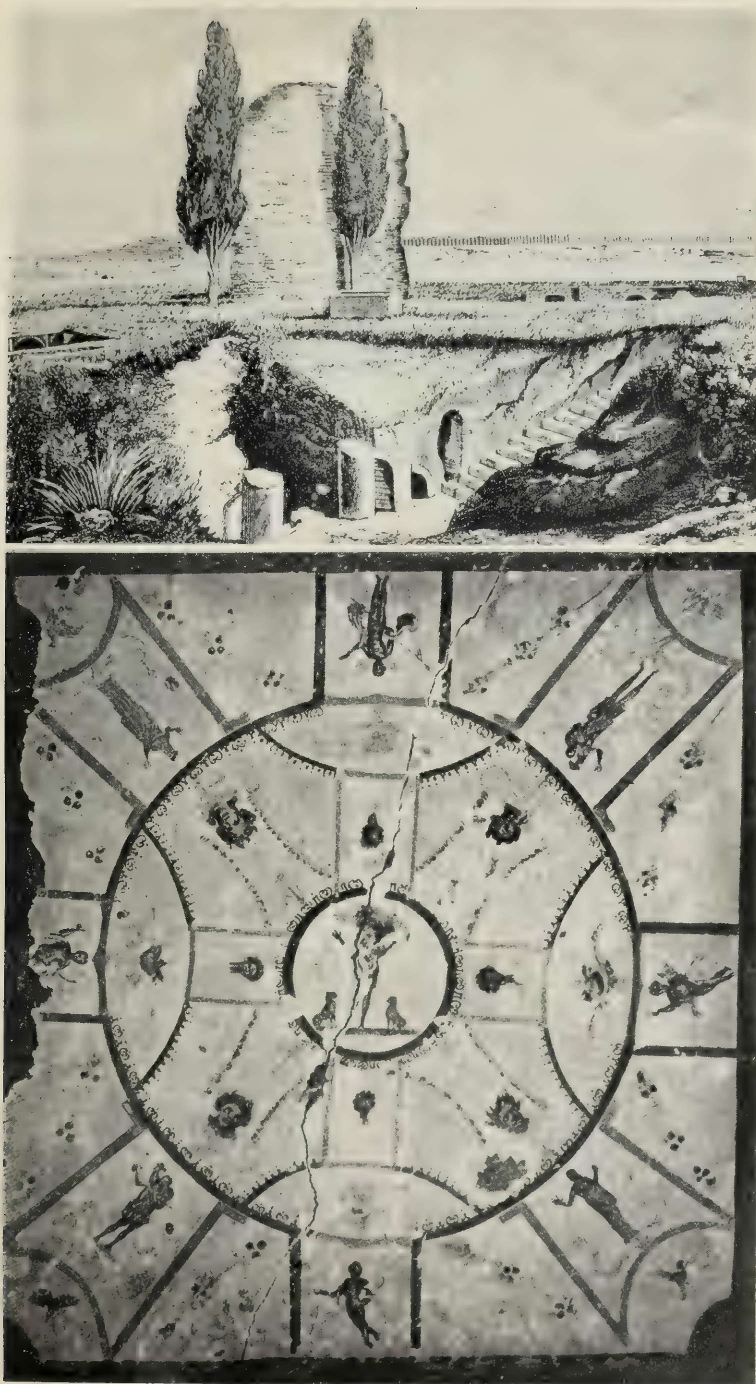


FIG. I. — UN ÉTAGE DES CATACOMBES DE CALLISTE. (D'après Reusens.)

A une date assez tardive (IIIe siècle), plusieurs cubicules ont été réunis, de façon à former une salle assez vaste pour contenir une assemblée de quelque soixante ou soixante-dix personnes. Un seul nom convient à ces cryptes, celui de chapelles, et c'est là sans doute qu'on célébra plus d'un office, en l'honneur des défunts (fig. 3). Bien rares furent, avant la paix de l'Église, les salles, chapelles ou cubicules qui rece-



FIG. 2. — CUBICULUM DU CIMETIÈRE DE CALLISTE. (D'après Lemaire.)



1. Entrée du cimetière de Calliste.— 2. Voûte de la crypte de Lucine, 1re *moitié du IIe s.* (Wilpert, 25).

vaient le jour du dehors. Cela n'était possible que pour les cryptes supérieures. On usait, en ce cas, de lanterneaux, ou, pour employer un terme plus précis, de puits d'éclairage en maçonnerie, aboutissant au niveau du sol et appelés des *lucernaires*. Partout ailleurs, l'obscurité régnait ou n'était combattue, de place en place, que par la clarté fumeuse des lampes d'argile suspendues aux voûtes.

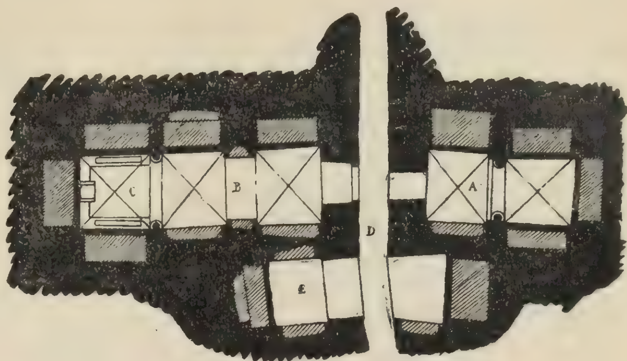


FIG. 3. — CRYPTE AU CIMETIÈRE DE SAINTE-AGNÈS.
(D'après Lemaire.)

Pour ce qui est des tombes, elles étaient étagées en rangs horizontaux dans les galeries, les ambulacres et les cubicules. La plupart ont la forme de logettes quadrangulaires tout naturellement superposées : elles portent aujourd'hui, en terme d'archéologie chrétienne, le nom de *loculi*. D'autres, placées surtout dans les larges couloirs et les cubicules, se composent d'une cuve à la partie inférieure de la paroi et d'une arcade cintrée déployée au-dessus de la cuve, le tout taillé dans le tuf : ce sont les *arcosolia*, forme de tombeau plus riche que la précédente, mais qu'on eut le tort de considérer, en outre, comme des autels primitifs (fig. 4).

La face supérieure de la cuve, pensait-on, aurait servi de table pour la célébration de la messe. En réalité, il n'y eut

d'autels, et encore d'autels portatifs, qu'au IIIe siècle et cela dans les chapelles assimilées aux églises de la cité[1].

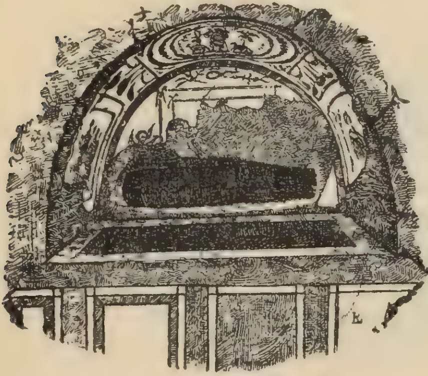


FIG. 4.— LOCULI ET ARCOSOLIUM.
(D'après Lemaire.)

A l'intérieur de chaque tombe, on ne plaçait, à l'origine, qu'un seul corps. Plus tard, il y en eut deux *(locus bisomus)*, rarement davantage. Le cadavre était étendu sur un lit de chaux, vêtu, et entouré, selon la coutume antique, de vases et d'objets familiers. On fermait le loculus au moyen d'une dalle de marbre *(tabula)*, ou de larges tuiles, aux joints soigneusement cimentés.

Une inscription, gravée ou peinte, marquait l'endroit du tombeau. Elle portait le nom du défunt, simplement ou accompagné d'une épithète affectueuse. A l'origine, peu ou pas d'indications biographiques. Ce qu'on aimait par-dessus tout, c'était, à côté du nom du mort, une invocation, un vœu plein d'espérance, *pax tecum, in pace, in Deo vivas*, ou bien, l'un ou l'autre de ces symboles, la palme, l'ancre, la colombe, le bon Pasteur, par où étaient attestés la foi du chrétien et son suprême espoir. Parfois aussi, dans les cimetières chrétiens, on rencontre sur la dalle funéraire la figure du mort représentée avec les instruments de sa profession ou au milieu même des occupations qui avaient été les siennes (fig. 5). Au demeurant, la décoration n'avait rien de riche ni de beau dans les galeries ordinaires des cata-

1. Cf. Wieland, *op. cit.*

combes. Les tombes étaient trop pressées. Les champs manquaient pour l'exécution de vastes images. C'est dans les ambulacres, et surtout dans les cubicules, que nous trouverons associées dignement, dans de grandes fresques, la beauté de l'art et la nouveauté des idées chrétiennes.

CHAPITRE II

L'ART DES CATACOMBES (SUITE)

Technique de la peinture cimétériale. Principes de composition. Voûtes et panneaux. Ornements et motifs de décoration. Le plafond de la crypte de Lucine. Les saisons au cimetière de Prétextat.

TECHNIQUE ET COMPOSITION. L'inégalité d'exécution, dans les peintures des catacombes, est flagrante. La valeur des artistes dépendit toujours, en grande partie, de la richesse des particuliers qui les appelaient à décorer leurs tombes. En sorte que des compositions maladroites, des peintures médiocres furent souvent exécutées dans le même temps que de petits chefs-d'œuvre et à côté d'eux. Mais la cause principale de ces différences, c'est que les fresques cimétériales ont reflété fidèlement l'évolution des arts plastiques, tombés, du règne d'Auguste à celui de Constantin, dans une manifeste décadence.

Plus elles sont anciennes, plus elles ont de mérite. C'est là un principe général, car les bonnes traditions, tant qu'elles sont vivaces, empêchent les trop grandes défaillances individuelles. De là vient qu'aux deux premiers siècles, il n'est pas d'œuvre si médiocre des catacombes qui ne respire un souffle de vie et ne s'éclaire au moins d'un rayon de beauté. Au contraire, quand l'art est à son déclin, les plus belles œuvres portent les stigmates de la déchéance. C'est ce que

l'on constate dans les peintures du IIIe siècle, à plus forte raison dans celles qui sont postérieures à la paix de l'Église.

Ce qui est vrai de l'art est vrai aussi des métiers. Il s'en faut que les cubicules du IIIe siècle témoignent de la même probité professionnelle que ceux du siècle précédent. Aussi, pour juger à sa valeur l'art chrétien primitif, c'est de ces derniers qu'il faut s'occuper avant tout.

L'œuvre de la décoration était commencée par les plâtriers, qui couvraient de plusieurs couches d'enduits les parois brutes du cubicule. Une première couche de chaux et de pouzzolane était d'abord appliquée, assez épaisse pour effacer toutes les rugosités du fond, assez légère pour ne pas risquer de s'arracher par son propre poids. Une seconde couche, très mince celle-là, faite de chaux et de marbre pilé, formait le revêtement extérieur, offrant au pinceau une surface lisse et blanche, au grain serré, presque glacée, tant on apportait de soin à sa préparation. Ce n'est qu'au IIIe siècle que l'enduit fut réduit à une couche unique et de moindre qualité. On procédait de même pour les voûtes des cubicules; mais ici la difficulté était plus grande, puisque le poids des enduits portait à faux. On employa donc assez souvent, pour les soutenir, des crampons et des chevilles.

Toutefois, il ne faut pas s'y méprendre : les plâtriers ne revêtaient pas toute l'étendue des parois à la fois. On sait, en effet, que le procédé de la fresque ne permet pas de peindre sur un endroit sec. Ils préparaient la surface que le peintre était à même de décorer en un jour. Sur l'enduit encore humide, celui-ci indiquait à la pointe — au IIIe siècle il le fit au trait du pinceau — le plan de la composition et les contours des figures. C'était une esquisse, une mise en page, facilitant son travail.

Dès lors, il peignait, se servant de couleurs détrempées dans l'eau. Sa palette se composait surtout de rouge, de brun, de jaune, de blanc et de vert : gamme assez variée, comme on le voit, dans laquelle étaient évités les contrastes heurtés, où l'on harmonisait au contraire les couleurs, dans des tonalités douces, sur l'enduit clair de la paroi ou de la voûte. Il était rare que le fond fût peint; rares aussi étaient les mélanges de couleurs. Le modelé était rendu nettement par les ombres et les clairs : par quoi il faut entendre qu'on forçait les valeurs ou qu'on les diminuait dans un même ton, pour donner aux figures l'aspect de la vérité plastique. Les conventions étaient nombreuses : c'est ainsi que la chair des hommes est rendue par un ton brun uniforme, celle des femmes par le même ton plus clair.La couleur locale n'éveillait aucun intérêt. Il n'y avait pas de perspective, cela va de soi; à peine peut-on noter quelques architectures en trompe-l'œil, comme il en existe à Pompéi.

Quant à la composition des fresques, elle ne supporte l'examen, au point de vue artistique, ni dans les galeries, ni même aux parois latérales des cubicules. Cela tient, en premier lieu, à ce que les tombes ne laissaient disponibles que des espaces très irréguliers et ensuite — nous reviendrons sur ce point — à ce que l'intention des artistes était beaucoup moins de plaire par l'expression des sentiments, la traduction du drame, que d'aider à la mémoire en représentant un nombre suffisant d'indices historiques. Que si, par exemple, ils figurent un homme délaçant sa sandale sur un quartier de roc, cette indication suffira pour que les fidèles reconnaissent en lui Moïse, au moment où il va s'approcher du buisson ardent. Ce geste, cette attitude, une touffe d'herbe à côté de la pierre : voilà tout ce qui désignait

le chef d'Israël et la montagne sacrée d'Horeb. Un personnage nu sous un arbrisseau aux vastes branches : c'est Jonas sous la cucurbite. Une sorte de petite momie, apparue debout au seuil d'un édicule funéraire, n'était-ce pas suffisant pour révéler Lazare? Tous ces tableaux restreints, appauvris, se juxtaposent sur des fonds neutres, de manière à couvrir les espaces réservés au décor, et la loi suprême de la composition paraît bien s'être réduite à ce dernier souci. Mais ce jugement, qui pourra paraître sévère, ne s'applique, nous l'avons dit, qu'aux galeries sépulcrales et aux faces latérales des cubicules. La décoration des voûtes, au contraire, est souvent d'une composition admirable. Là, de vastes espaces, géométriquement délimités, requéraient impérieusement l'ordre et la symétrie. Ils forcèrent, en quelque sorte, les décorateurs à se souvenir des procédés usités, en tel cas, par la peinture profane.

Considérons, par exemple, le célèbre plafond (pl. I, 2) — datant du IIe siècle — de la crypte de Lucine [1]. Deux cercles concentriques ont été tracés sur lesquels viennent s'amorcer des croix posées obliquement ou droites, faites de lignes parallèles ou de droites et courbes combinées. De cette disposition résultent une quantité de panneaux réguliers et symétriques, un ensemble décoratif léger et solide à la fois, clair, parfaitement adapté à son rôle. C'est la merveille des cadres architectoniques aux catacombes. Et que dire de ces ornements ourlant de leur précieuse délicatesse la légèreté des lignes? Comment louer assez le décor, les parures

1. La crypte de Lucine est la partie la plus ancienne du cimetière de Calliste. C'est l'aire d'inhumation auprès de laquelle vint s'établir le cimetière corporatif de l'Église romaine.



1. Crypte de S. Janvier, cim. de Prétextat, 2e *moitié du IIe s.* (Wilpert, 34). — 2. Vigne, cim. de Domitille, 2e *moitié du Ier s.* (Wilpert, 1.). — 3. Eros, *ibid.*, (Wilpert, 5).

végétales, l'essor aérien des oiseaux, la grâce idyllique des dieux, des génies et des hommes ?

Nous touchons ici à l'art pur, à la beauté vraie. Il n'est plus question de technique, de talent, mais d'âme et d'esprit. Au moment d'étudier l'œuvre des peintres chrétiens dans sa pensée et sa grâce, voici que l'antiquité nous accueille et, comme un guide inespéré, nous introduit dans la conscience artistique du peuple nouveau.

ORNEMENTS ET MOTIFS DE DÉCORATION. Ce serait une erreur de croire que la peinture cimétériale se révéla, dès ses débuts, avec un caractère nettement chrétien. Les peintres qu'on employa dans les premiers hypogées étaient-ils tous des adeptes de la religion nouvelle ? Les vraisemblances indiquent le contraire. En tous cas, ils étaient imbus de leçons reçues dans les ateliers d'art décoratif, et l'on devine qu'appelés à embellir les tombeaux chrétiens, ils ne purent que soumettre à leurs clients le vaste choix des ornements profanes. De ces derniers, un certain nombre fut repoussé, parce qu'il blessait trop visiblement les convenances chrétiennes; mais, tout compte fait, on puisa largement dans ce trésor des grâces antiques. L'Église, comme telle, ne semble pas avoir exercé de critique autoritaire, sans doute parce qu'il n'y eut pas d'abus. Quant à la pensée chrétienne, elle était trop flottante encore pour imposer aux arts soit une voie définitive, soit un programme systématique. La preuve en est au cimetière de Domitille. Dans des cubicules antérieurs au IIe siècle, les idées proprement chrétiennes ne sont représentées que par le bon Pasteur et cet autre tableau qui lui est étroitement apparenté : la brebis devant une houlette à laquelle est suspendu un vase

de lait. Seul, parmi les personnages de l'Ancien Testament, apparaît Daniel. La figure de Noé n'est point sûre. Au demeurant, ces cubicules nous montrent des rinceaux de vigne peuplés d'oiseaux voletants, d'amours portant rubans et bâtons (pl. II, 2 et 3). On reconnaît des ornements étoilés, des fleurs, des têtes ornementales, un hippocampe. Voici des festons et des guirlandes, des colombes, un paon perché sur un piédouche et faisant la roue; ailleurs, des canards et autres volatiles. Il y a un pêcheur, des paysages, des animaux. Sur une paroi, c'est la représentation d'un banquet funèbre [1].

Qu'est-ce à dire, sinon qu'au Ier siècle, l'art chrétien commençait seulement de correspondre à la foi, et avec combien de timidité ! A cet égard, il était manifestement en état d'incertitude, et, fidèle par ailleurs au passé, il employait des motifs dont la fantaisie était la source unique ou qui, usités depuis des siècles, avaient totalement perdu leur signification religieuse. Amours (pl. II, 3), junons et psychés, génies dansants, personnification des saisons et, plus tard, des astres, de l'Océan (pl. III, 4) et des fleuves, têtes fantastiques, masques de théâtre, accessoires des fêtes païennes et des jardins, tout ce bagage assez dépareillé de la décoration antique ne lui paraissait pas moins inoffensif que les guirlandes printanières et les motifs stylisés de l'architecture traditionnelle. Ce qui faisait la joie des âmes dans les monuments, ce n'était pas encore la profondeur des symboles, mais la grâce des figures et la clarté des couleurs. Or, cette naïveté première, cette candeur de jeunesse, l'art chrétien, lors même que l'imagination fut

1. Wilpert, *Malereien*, pl. 1-12.

régie par la doctrine, ne la répudia jamais. En pleine époque de symbolisme, au IIe et au IIIe siècle, la peinture strictement ornementale garde une place importante dans le décor varié des cubicules.

Nous en avons un exemple dans le plafond déjà cité de la crypte de Lucine, au cimetière de Calliste. Au centre, Daniel entre les lions; dans les branches de la croix oblique, deux images du bon Pasteur et deux orantes — figures dont la signification sera étudiée bientôt : voilà ce qui constitue la partie chrétienne du décor. Le reste n'est dû qu'à une aimable fantaisie et à un pinceau que n'eussent pas désavoué les peintres délicieux de Pompéi. Ces tiges verdoyantes et chargées de fruits, ces palmes, ces calices où les artifices de l'esprit s'unissent aux grâces spontanées de la nature; ces têtes que des fleurs ont fait naître, et enfin ces êtres ailés, amours et colombes, qui planent sur la blancheur de la voûte comme dans une atmosphère de féerie : c'était vraiment un rayon de l'antique allégresse descendu au fond des catacombes, un dernier présent de joie humaine à ceux que la mort avait ravis.

Plus belle encore que la crypte de Lucine est la crypte de saint Janvier, au cimetière de Prétextat (pl. II, I). Avec le gracieux éploiement de ses guirlandes, ses oiseaux et ses nids, elle constitue le chef-d'œuvre de la peinture chrétienne du IIe siècle. Il ne fut jamais de décoration plus aimable, plus vivante. Aux quatre angles du cubicule, on voit de souples végétations sortir d'autant de coupes, pleines de fleurs et de fruits, pour se dérouler, de là, sur les parois de la voûte, en guirlandes superposées. Des roses, des épis, des pampres forment dans les bandeaux inférieurs des festons verdoyants, au milieu desquels des oiseaux chantent ou volè-

tent autour de leurs couvées. Et c'est là l'image du Printemps, de l'Été et de l'Automne. Le registre supérieur est décoré uniquement des rameaux noirs du laurier. Les oiseaux n'y chantent pas. Et c'est le froid Hiver. Que de fraîcheur en ces faciles symboles !

Les saisons étaient encore représentées, mais d'une façon différente, au-dessus des arcosolia de la crypte, en des frises où sont figurées successivement la cueillette des roses, la moisson, les vendanges, la récolte des olives. Ce sont autant de tableaux champêtres, montrant garçons et filles parmi les fleurs, ouvriers aux champs. Ce sont les ris antiques sur la candeur des lèvres chrétiennes. Certes, un moment vint où les saisons prirent, aux catacombes, un sens funéraire et chrétien. Mais ce n'est pas encore le cas, semble-t-il, au cimetière de Prétextat.

De même, nous aurons à examiner bientôt des paysages où le christianisme a mis sa marque, où tous les détails, à peu près, ont une valeur symbolique; mais gardons-nous de généraliser. Tenons compte des époques. Il est, au fond d'un cubicule de l'hypogée des Flaviens (Ier siècle), un paysage où se reconnaissent, parmi les arbres sacrés, parmi les hermès et les colonnettes servant d'autel, les apprêts d'un sacrifice [1]. De semblables représentations ont été trouvées dans des maisons privées du temps d'Auguste. Cette fois, le goût des tableaux champêtres, des scènes idylliques, si cher aux Romains de l'époque impériale, avait entraîné l'art chrétien, comme un enfant hésitant, ignorant du monde, un peu au delà des limites où la foi lui laissait la liberté. Cet exemple est unique. Le paysage du cimetière

1. WILPERT, *Malereien*, p. 25, pl. 6; CABROL, *Dictionnaire d'archéologie chrét.*, I, fig. 880.







1. Peinture de Pompéi (photo Brogi). — 2. Eros et Psyché, cim. de Domitille, *début du III*e *s.* (Wilpert, 52). — 3. Paysage dans l'hypogée de Lucine, *I*re *moitié du II*e *s.* (Wilpert, 7). — 4. L'Océan, cim. de Calliste, 1re *moitié du IV*e *s.* (Wilpert, 134).

de Domitille (v. p. 53), est peut-être déjà chrétien. Dans celui de la crypte de Lucine (pl. III, 3) nous reconnaîtrons bientôt les symboles du Paradis. Peu importe; dans les uns et les autres, la beauté de la nature et les gracieuses subtilités de la décoration antique trouvaient une naïve expression. C'est en indiquant cela, en marquant nettement ce caractère ornemental, propre, encore qu'à des degrés divers, à toutes les périodes de la peinture cimétériale, qu'il fallait commencer l'étude de l'art chrétien primitif.

CHAPITRE III

L'ART DES CATACOMBES (SUITE)

Naissance du symbolisme chrétien. Le symbolisme dans les représentations de la nature. Les saisons. La vigne. Les types antiques. Éros et Psyché. Orphée. Les sujets bibliques et la liturgie funéraire.

SYMBOLISME CHRÉTIEN. TYPES ANTIQUES. Il convient de montrer maintenant comment le génie religieux du christianisme se mit à fleurir au milieu des jardins de l'antiquité hellénique. Il avait pu hésiter quelque temps, s'ignorant lui-même; cependant, à mesure que la doctrine se fixait, que la spéculation — hellénique elle aussi, à son origine, — se superposait à la foi primordiale, il apprenait à tirer de la foi des conséquences applicables aux mœurs individuelles et sociales.

C'est ainsi que l'art chrétien évolua définitivement et qu'à une peinture essentiellement ornementale succéda une peinture chargée de sens, essentiellement symbolique. Une fois orienté en cette direction, l'art ne cessa de s'enrichir en pieuse philosophie. La pensée chrétienne créa de son propre fonds nombre de types, d'allégories, de symboles : nous en citerons des exemples significatifs. Elle anima aussi de sa vertu les décors indifférents, les types négligés, les symboles désuets de l'antiquité. En sorte que les apparences purent rester immuables : costume, gestes, attitudes, orne-

ments purent se répéter selon des canons ayant force d'habitude, l'âme intime des sujets était devenue chrétienne, et l'art, sans qu'il y parût beaucoup du dehors, avait subi dans son être une profonde transformation [1].

Aussi est-il difficile parfois de se prononcer avec assurance sur le sens que les chrétiens attachèrent progressivement à certaines représentations. Il faut user d'une grande circonspection et tenir compte avant tout des époques.

Les Saisons. Les saisons, par exemple, ne semblent pas avoir été figurées au cimetière de Prétextat, parce qu'on leur prêtait une valeur symbolique. Pourtant, il est incontestable qu'avec un peu de réflexion, on en pouvait dégager une leçon de morale et de foi. A combien de païens n'avaient-elles pas rappelé les étapes de la vie, la brièveté des jours, les moissons de la mort? Il y a tout lieu de croire qu'à une époque où s'organisait un système décoratif fondé sur de chrétiennes méditations, beaucoup de fidèles songèrent qu'aux jours terrestres, si étroitement mesurés, succéderait l'immortalité du ciel, comme au triste hiver succède un lumineux printemps; qu'après les travaux et les peines de la vie, viendrait la paix du royaume éternel. Les théologiens étaient plus précis. Tertullien *(De resurrectione carnis)* y voyait un symbole de la résurrection des morts. Mais ni les artistes ni les fidèles n'étaient des théologiens. Souvent, les saisons représentées comme des figures féminines, que leurs attributs distinguent, ressemblent à de simples allégories décoratives (WILPERT, pl. 100). Au IVe siècle,

1. Il semble bien qu'en cette éclosion du symbolisme chrétien, ce soit l'Orient qui ait joué le rôle principal.

on les trouve mises en rapport avec le bon Pasteur (WILPERT, pl. 36). Et sans doute qu'à cette époque, où le symbolisme avait donné toute sa floraison, c'était exprimer allégoriquement que le temps et les hommes sont au Christ, que le Maître de toutes choses était aussi le berger secourable par qui la résurrection était promise et le salut obtenu.

La Vigne. Un problème du même genre se pose à propos de la vigne, et doit être résolu de la même façon. Les chrétiens, quand ils adoptèrent la gracieuse décoration qu'on voit dans le grand ambulacre du cimetière de Domitille (fig. II, 2), avaient oublié, ou tout au moins ne voulaient plus savoir, que la vigne avait été l'accessoire obligé des cortèges bachiques et, par excellence, une plante funéraire pour les initiés aux rites de Dionysos. Mais eurent-ils dès lors l'idée d'en faire une sorte d'image du Christ, d'après la parole de saint Jean (XV, 5) : « Je suis la vigne dont vous êtes les rameaux. » La preuve de l'intention symbolique ne peut être faite que dans cette curieuse vigne (IVe siècle) d'El-Kargeh, en Égypte, dont les pampres portent alternativement des grappes et des monogrammes du Christ [1]. Avant cela, le symbolisme de la vigne, si jamais il exista, ne résulta que de réflexions individuelles.

Éros et Psyché. Il en est tout autrement de certains mythes antiques d'où le christianisme naissant vit la possibilité de tirer de belles et douces allégories. Telle est la fable d'Éros et Psyché, une des plus aimables, des plus subtiles aussi que la Grèce nous ait laissées.

Psyché était la fille d'un roi, et si belle que Vénus ne put lui pardonner sa beauté et résolut de la punir. Pour

1. KAUFMANN, *Handbuch der christl. archaeol.*, p. 321, fig. 114.

cela, elle chargea son fils, l'Amour, d'allumer dans le cœur de la jeune fille une flamme humiliante pour un être vil, le plus vil qui se pût trouver sur terre. Or, l'Amour, dès qu'il vit Psyché, se trouva lui-même épris. Oublieux des ordres de sa mère, il transporta en un château lointain, sur une montagne enchantée, celle qu'il aimait. Et chaque nuit, mystérieux inconnu, il la venait voir. Heureuse Psyché si elle avait joui de son bonheur sans vouloir en pénétrer le secret ! Mais ses sœurs, envieuses, lui affirmèrent que son amant était horrible à voir. C'est pourquoi, une nuit, tandis que l'Amour dormait, elle alluma sa lampe et celui qu'elle contempla n'était pas un monstre, mais le plus beau des dieux. Hélas ! une goutte d'huile brûlante tomba sur l'Amour, qui se réveilla en criant et disparut. La pauvre Psyché, dès lors, dut subir les épreuves les plus dures, longtemps travailler, longtemps souffrir. Mais son courage ne l'avait pas abandonnée. Le fils de Vénus l'aimait toujours. Jupiter, enfin touché, réunit dans l'immortalité céleste Psyché et l'Amour.

A l'époque des Antonins, ce mythe était populaire, mais, en se propageant, il avait perdu toute sa saveur philosophique. Dans la maison des Vettii, à Pompéi, deux mignonnes psychés, caractérisées par des ailes de papillon, — on sait que, dans l'art antique, le papillon lui-même était image de l'âme, — cueillent des roses [1]. Ailleurs, Amours et Psychés folâtrent, dansent, jouent de la lyre (pl. III, 1). Nul symbole en ces petites scènes d'aspect agréable. Nul souvenir des douleurs et des joies dues à l'amour. Nulle allusion aux épreuves qu'il impose, au bonheur qu'il fait mériter. Or, les

1. Mau-Kelsey, *Pompeii*, p. 330, fig. 164.

chrétiens adoptèrent le même sujet et le traduisirent de façon pareille, ainsi qu'on peut le voir dans une fresque du cimetière de Domitille (pl. III, 2) ; mais il est possible que le sens spirituel du conte antique ait recouvré ici sa valeur primitive. Et ce serait un exquis symbole plein de profondeur. Psyché coupable d'une curiosité intempestive et punie de sa faute, n'était-ce pas l'image de l'âme chrétienne coupable elle aussi et pendant de longs jours éprouvée? Psyché sauvée par les prières de l'Amour et son propre courage, n'était-ce pas aussi l'âme chrétienne récompensée de sa constance et rachetée de son humiliation par le dévouement divin ? Enfin, Psyché en l'Olympe, réunie à l'Amour, quel symbole plus parfait aurait-on pu trouver du fidèle assuré pour jamais de la béatitude céleste auprès du bon Pasteur ? Il n'est pas sûr que ce symbolisme délicat soit déjà présent dans la petite fresque de Domitille, mais il l'est à coup sûr dans plusieurs sarcophages du IVe siècle.

Orphée. On voit par là avec quelle souplesse d'esprit la religion nouvelle mettait les types profanes, voire même païens, d'accord avec sa plus chère doctrine. Un autre exemple est significatif, celui d'Orphée jouant de la lyre au milieu des fauves. Le chantre mythique passa très tôt pour avoir été, parmi les païens, une sorte de prophète, clamant mystérieusement la vérité chrétienne. Saint Augustin le tient pour inspiré, au même titre que les Sibylles. Saint Justin, au IIe siècle, affirme qu'il crut au Dieu unique. En réalité, les chrétiens avaient appris à connaître superficiellement le culte des sectes dites orphiques et savaient que les initiés étaient instruits de rites, de formules nécessaires pour atteindre, après la mort, aux lieux de la béatitude. Une telle doctrine si ancienne, et qui semblait fondée

en vue du salut des hommes, ne laissait pas de leur paraître mystérieusement apparentée avec leur propre religion. Un de leurs procédés les plus familiers de polémique consistait à représenter les hommes les meilleurs du paganisme comme les précurseurs inconscients de l'Évangile. Enfin, il leur était agréable de penser que la gentilité antérieure au Christ n'avait pas été totalement dénuée de révélation divine. Des apologistes allèrent jusqu'à faire d'Orphée, dont la figure entre toutes celles des philosophes et poètes était la plus prestigieuse, un élève de Moïse.

C'est à la faveur de ces idées que le poète légendaire dut la place importante qu'il occupe dans l'art chrétien.

Dès le IIe siècle, on aima à le représenter au centre des voûtes de cubicules : des sons de sa lyre, il charmait des agneaux. Et ce fut le symbole du Christ s'attachant les âmes par la beauté de sa morale et la douceur de sa doctrine. Il se confondait presque avec le bon Pasteur (pl. IV,1). Plus tard, il apparaît, entouré de toutes sortes d'animaux, comme l'image du Seigneur appelant tous les hommes à la foi.

Nous ne parlerons pas ici d'Ulysse, type qu'on ne rencontre que dans les sarcophages. Les représentations de banquets funèbres seront étudiées en même temps que celles du banquet céleste (p. 91). Quant aux arbres, aux fleurs, aux fontaines, aux oiseaux, tout ce qui constituait la joie des paysages et le charme des jardins, nous verrons le sens que le christianisme leur donna, en parlant du paradis et de la béatitude réservée aux élus.

Ce sont là des adaptations de motifs naturels, du décor spiritualisé, et non, à vrai dire, des emprunts à la pensée antique. En somme, à ne considérer que les personnifi-

cations et les types qui viennent d'être cités, l'art chrétien ne dut pas grand'chose au paganisme, à ses mythes, allégories et symboles. Ce qu'il emprunta ou, si l'on veut, ce qu'il reçut avant tout, ce sont des formes, des lignes, des attitudes et des gestes. Nous nous contenterons de citer quelques exemples : Icare, portant des ailes attachées aux épaules par des bretelles, a été un modèle pour l'artiste chrétien, qui voulait représenter un petit enfant s'envolant au paradis (Dom LECLERCQ, *Manuel*, I, fig. 24, 25); l'Hermès se courbant pour rattacher sa sandale, le pied posé sur un bloc de rocher, est le prototype de Moïse ôtant sa chaussure avant de s'approcher du buisson ardent; le geste fameux des orantes chrétiennes était familier à l'art antique, notamment à la statuaire *(ibid.*, p. 154, 155); quant au bon Pasteur portant sur ses épaules la brebis égarée, on sait que sa représentation, si fréquente dans l'art chrétien primitif, est due à la connaissance des figures criophores, aussi anciennes que la sculpture grecque. Il n'est pas de figure, peut-on dire, dans l'art chrétien primitif, dont on ne puisse indiquer, sinon le modèle immédiat, du moins les sources générales d'inspiration. La pensée des fidèles, originale en soi, se souciait peu d'inventer des modes nouveaux d'expression; toute fervente qu'elle était, elle ne se rendait manifeste que par des gestes et des attitudes fixés depuis longtemps et nés d'un esprit à qui elle était totalement étrangère. Créatrice de nouvelles émotions dans les âmes, elle n'engendrait encore dans les arts nul accent de nouvelle éloquence. Elle était semblable au blé qui germe dans l'obscurité de la terre : elle remuait les profondeurs de la conscience, mais on ne pouvait juger alors de la fécondité du

sol et de la richesse qu'aurait la moisson mûre. Au vrai, il fallait des siècles de culture chrétienne et de longs tassements sociaux, pour qu'un art issu de la jeune religion fleurît en toute indépendance.

Les Sujets bibliques. Parmi les ornements profanes du cimetière de Domitille, à la fin du Ier siècle, Daniel entre les lions était seul à représenter l'Ancien Testament; deux siècles après, les emprunts à la Bible avaient été si nombreux que leur ensemble constituait une partie importante de la peinture catacombale. On en jugera par la statistique suivante [1] : le IIe siècle représenta Noé dans l'arche, le sacrifice d'Abraham, Moïse frappant le rocher (pl. IV, 4), l'histoire de Jonas (pl. IV, 3), Isaïe prophétisant la naissance du Messie (pl. XI, 2), les trois Hébreux dans la fournaise (pl. V, 1) et l'histoire de Suzanne. A quoi furent ajoutés, au cours du IIIe siècle, le péché d'Adam et d'Eve (pl. IV, 2), David maniant la fronde, Job, Tobie et le poisson, Daniel confondant les deux vieillards, les trois Hébreux refusant d'adorer la statue royale, Balaam et l'étoile, Moïse dénouant sa sandale (pl. IV, 4), Moïse et Aaron attaqués par les Juifs, Élie montant au ciel, la prophétie de Michée, enfin Suzanne représentée comme un agneau entre deux loups.

Des protoplastes Adam et Eve à Jésus, le nombre de ces sujets est assez grand, leur choix assez varié pour qu'on puisse se demander si ce n'est point une illustration historique de la Bible, une sorte d'enseignement destiné à remémorer aux fidèles que le christianisme avait sa source en Israël. On trouverait convenable que les chrétiens, quand

1. Selon Dom Leclercq, *Manuel*, I, p. 177-178.

les Juifs répudiaient toute alliance et toute parenté avec eux, eussent revendiqué pour ancêtres les anciens serviteurs du vrai Dieu. Le divorce s'était accompli entre l'Église et la Synagogue; mais la Synagogue ne pouvait confisquer comme siens ceux qui avaient annoncé le Christ et l'avaient adoré du fond des âges; il était nécessaire, croirait-on volontiers, de répéter cela aux fidèles, par le moyen des images après l'avoir inculqué par la prédication. Conception fausse ou, du moins, très incomplète. On ne faisait pas de polémique dans l'assemblée des croyants, et les caveaux obscurs, de loin en loin visités, étaient peu propices, on en conviendra, à l'institution d'un enseignement par l'image. Au surplus, n'a-t-on pas remarqué que le cycle des figures bibliques ne s'enrichit que peu à peu? Si varié qu'il paraisse, ne contient-il pas de flagrantes lacunes, soit qu'on ait oublié des figures trop importantes pour passer inaperçues : Jacob, par exemple, et Joseph, soit que, dans la vie d'un même personnage, on ait laissé de côté les épisodes les plus considérables? Pourquoi Moïse frappant le rocher, Moïse ôtant sa chaussure et non point Moïse recevant les tables de la Loi? Enfin, comment au IIe siècle, quand Noé n'est représenté qu'une fois, Abraham deux fois, quand Adam et Eve sont encore introuvables dans l'iconographie cimétériale, aurait-on figuré jusqu'à quatorze fois un personnage de deuxième ordre comme le prophète Jonas?

Les peintures empruntées à l'Ancien Testament ne s'expliquent donc point par des intentions didactiques. La vérité est ailleurs et ce sera le mérite impérissable d'Edmond Le Blant[1] de l'avoir découverte. Tandis qu'il étudiait les

1. LE BLANT, *Etudes sur les sarcophages de la ville d'Arles*, introduction.

sarcophages chrétiens du IVe et du Ve siècle, il fut vivement frappé par les rapports qui semblaient exister entre les scènes figurées de l'Ancien Testament et certaine prière funéraire, la *commendatio animæ*, qu'on récite au chevet des mourants. Cette prière nous a été conservée par un manuscrit du IVe siècle, le Pontifical de saint Prudence de Troyes, mais son origine paraissait bien plus ancienne. Ne pouvait-elle remonter, dans ses éléments principaux, jusqu'aux premiers siècles? Depuis la mort d'Edmond Le Blant, toutes les recherches ont confirmé ces prévisions et nous le montrerons bientôt. Mais voici un extrait essentiel de l'*ordo commendationis animæ.*

C'est une suite d'invocations au Seigneur :

Délivre, Seigneur, son âme, comme tu as délivré
Énoch et Élie de la mort commune,
Noé du déluge,
Abraham de la ville d'Ur des Chaldéens,
Job de ses maux,
Isaac de l'immolation et de la main de son père Abraham,
Loth de Sodome et de la flamme,
Moïse de la main de Pharaon, roi d'Égypte,
Daniel de la fosse aux lions,
Les trois enfants du feu de la fournaise et de la main du roi pervers,
Suzanne, d'un crime imaginaire,
David de la main de Saül et de la main de Goliath,
Pierre et Paul de la prison,
Et ainsi que tu as délivré la bienheureuse Thècle, ta vierge et martyre, d'atroces tourments, ainsi daigne recevoir l'âme

de ton serviteur et fais qu'elle se réjouisse avec Toi dans les biens célestes [1].

Il fut reconnu très tôt que Le Blant avait vu juste au moins pour ce qui concernait les sarcophages. Entre les reliefs bibliques et la nomenclature de l'*ordo* régnait une concordance manifeste. On n'eut pas de peine à démontrer que la *commendatio* nommée dans le *Sacramentaire Gélasien* (ve siècle) et les *Constitutions apostoliques* (ive siècle) faisait partie, sous Constantin, de la liturgie funéraire de l'Église. Et les chrétiens de cette époque, à n'en pas douter, avaient traduit en images sculptées les invocations qui appelaient sur l'âme des moribonds la clémence du Très-Haut. Mais, des sarcophages à la figure très ancienne de Daniel au milieu des lions, deux siècles au moins s'étaient écoulés. Ce qui était vrai pour le règne de Constantin l'était-il aussi pour l'âge apostolique ? L'objection a paru insurmontable à plus d'un érudit [2]. Cependant, s'il est avéré, d'une part, que les sculpteurs du ive siècle ont puisé leurs sujets bibliques, non dans la Bible des Septante, mais dans les liturgies funéraires; si tout démontre, d'autre part, que la peinture des catacombes s'inspire toujours, en dernière analyse, de l'idée du salut, il est bien difficile de s'arrêter à mi-chemin et d'interpréter par des concepts différents les types bibliques des catacombes et les types bibliques des sarcophages constantiniens.

Au surplus, nous ne sommes pas dénués d'informations sur ce que purent être les prières chrétiennes primitives. Nombre d'oraisons, invocations, formules d'exorcismes

1. D'après Dom Leclercq, *Manuel*, I, p. 111.
2. Mgr Wilpert, *Malereien*, p. 145 et suiv.

employées par les fidèles aux premiers siècles, faisaient appel au Seigneur en rappelant, comme l'*ordo commendationis animæ* les grands exemples de sa miséricorde envers les justes de l'Ancien Testament. Il en est ainsi dans les prières pseudo-cyriennes, qui, pour avoir été rédigées, dans leur forme actuelle, après la fin du IIIe siècle, n'en sont pas moins des monuments d'un âge bien antérieur. C'est sous la forme de litanies que Novatien, au IIIe siècle, dans son *De Trinitate*, énumère les justes que distingua le Seigneur. Dans une lettre à l'Église de Corinthe, écrite vers l'an 95, le pape saint Clément mentionne tous ceux à qui Dieu, sur leur prière, accorda pénitence et pardon. Or, des exemples sont tirés de l'Ancien Testament, et ce n'est pas une médiocre surprise d'y retrouver les personnages nommés dans l'*ordo*, Noé, Abraham, Loth, Job, Moïse, Daniel, les trois jeunes Hébreux et, de plus, Jonas.

Si donc c'était une habitude générale, aux trois premiers siècles, de rappeler dans les prières les patriarches envers qui la clémence divine s'était manifestée, rien n'était plus naturel que de chercher plus haut l'origine de cet usage. Il est juif. Les figures bibliques dont les noms sont disséminés dans les prières chrétiennes se retrouvent dans les prières juives, et notamment dans la litanie des jours de jeûne. Les prêtres chrétiens, instruits de la liturgie synagogale, n'avaient éprouvé aucun scrupule à l'adopter en partie. De là la forme de leurs prières et, par voie de conséquence, le choix des types de l'Ancien Testament dans la décoration funéraire [1].

1. En outre de LECLERCQ, *op. cit.*, v. KARL MICHEL, *Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit*, Leipzig, 1902.

Ainsi s'expliquent toutes les anomalies, tous les défauts de concordance. Moïse et Jonas, Loth et David étaient cités au IIe siècle parmi ceux que le Seigneur avait favorisés; mais, tandis que les peintres de fresques n'adoptent que les deux premiers, le rédacteur de l'*ordo* ne fit entrer que les deux autres dans sa nomenclature. Quoi d'étonnant? Ajoutez que beaucoup de peintures ont été détruites ou n'ont pas encore été retrouvées. Tels personnages ignorés dans les catacombes romaines se rencontrent dans celles d'Orient : la sortie d'Égypte et le martyre de sainte Thècle sont figurés à El-Baghaouat, dans la grande oasis d'Égypte [1]; d'autres ont été adoptés pour la décoration d'objets usuels : Joseph dans la citerne est figuré sur un fond de coupe doré.

En résumé, tout porte à croire qu'à l'époque où naquit la peinture cimétériale, la Bible, par l'intermédiaire de la liturgie, offrit aux chrétiens son contingent d'exemples de la miséricorde de Dieu. C'était une prière peinte, un cri de supplication et d'espoir qui, du fond de la terre, montait au ciel : Délivre-nous, Seigneur, délivre nos âmes comme tu as délivré Isaac, comme tu as délivré Jonas...

On verra plus loin que certains types de l'Ancien Testament sont susceptibles d'interprétations différentes. C'est que le symbolisme candide des premiers âges s'accrut ensuite de spéculations plus subtiles. A l'origine, il semble bien n'avoir été fondé que sur l'espoir en Dieu et le salut des âmes.

1. CABROL, *Dictionnaire d'arch. chrét.*, article *Baghaouat*, fig. 1188



1. Orphée, cim. de Calliste, 2e *moitié du IIe s.* (Wilpert, 37.)
2. Adam et Eve, cim. de Calliste, 2e *moitié du IVe s.* (Wilpert, 101).
3. Histoire de Jonas, cim. de Calliste, *fin du IIe s.* (Wilpert, 47).
4. Moïse, cim. de Calliste, *fin du IVe s.* (Wilpert, 237).

CHAPITRE IV

L'ART DES CATACOMBES (SUITE)

Symboles nouveaux et proprement chrétiens : l'ancre, la palme, la colombe, l'agneau, le tau, le chrisme. Le navire et le phare. Le bon Pasteur et le cycle pastoral. L'orante et ses divers sens. Le paradis et ses caractères. Le banquet céleste et le bonheur des élus.

SYMBOLES. Il n'a été parlé jusqu'à présent que des emprunts au passé hellénique ou juif. Il est temps de montrer maintenant la pensée chrétienne créant elle-même des symboles et des allégories. Ceci remonte au temps le plus ancien de l'art cimétérial.

Sur les dalles funéraires (fig. 5), à côté des épitaphes gravées ou peintes, la palme est un gage de paix, de bonheur céleste, comme aussi la branche d'olivier. L'agneau représente le fidèle et, plus tard, il sera symbole de la victime divine. La colombe est l'âme envolée vers Dieu. Souvent, elle tient dans son bec un vert rameau. Cela rappelle, par un double symbolisme, que Dieu fut clément pour elle, comme il l'avait été pour Noé, aux jours du déluge. L'ancre était l'emblème de la confiance inébranlable dans la bonté divine, et sa forme en vint à remémorer la croix. Celle-ci fut, par excellence, le signe du Seigneur. Elle était rappelée par le tau, T, ou *crux commissa*, et par le chrisme, c'est-à-dire le monogramme du Christ, obtenu au moyen des deux premières

lettres de son nom entrelacées. Même la forme ordinaire, c'est-à-dire la croix faite de deux traits égaux +, se rencontre sur les loculi dès avant le IVe siècle.

Le navire secoué par la tempête, le phare indiquant les dangers de la côte ou l'emplacement du port font souvenir de ce qu'on appelait, dans les tableaux funéraires de l'antiquité, le cycle maritime, c'est-à-dire des âmes accomplissant en barque le périlleux voyage des portes du tombeau au séjour des bienheureux. Mais sans doute que les chrétiens usèrent de ces symboles sans même songer à leur ancienne signification. Pour eux, le navire et le phare faisaient penser à l'âme chrétienne, ballottée par les orages de la vie et tendant au port éternel.

Sur ce thème, plus tard, on broda des variations savantes. Au cimetière de Calliste, dans une des chambres des sacrements (IIIe siècle), la barque, secouée par la tempête et envahie par les vagues en fureur, est en danger de sombrer. Déjà, un homme est tombé à la mer et lutte désespérément contre les flots. Mais un autre, debout sur le pont, est sauvé, car une jeune figure apparaît en gloire dans le ciel et le saisit aux cheveux (pl. V, 3). Image de la clémence divine, du salut opéré par le Christ, de la prière exaucée. Mais n'est-il pas trop hardi, en se fondant sur les métaphores des Pères, d'y reconnaître la nef de l'Église, voire de l'Église secouée par les persécutions [1]? N'est-ce pas interpréter d'une façon abusive?

La nef de l'Église, nous la reconnaissons plus tard sur un sarcophage du IVe-Ve siècle : le Christ est au gouvernail, les évangélistes en sont les rameurs (fig. 15). Mais voici le

1. WILPERT, *op. cit.*, p. 419 et suiv.

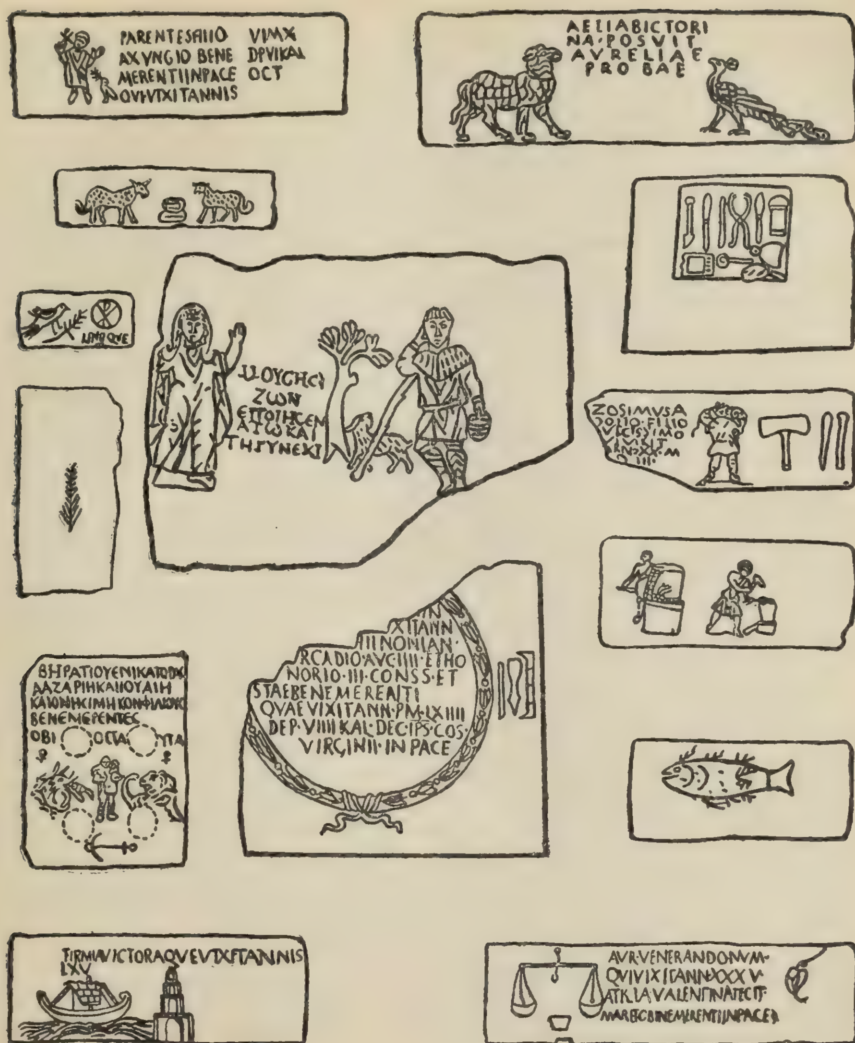


FIG. 5. — DALLES FUNÉRAIRES GRAVÉES.

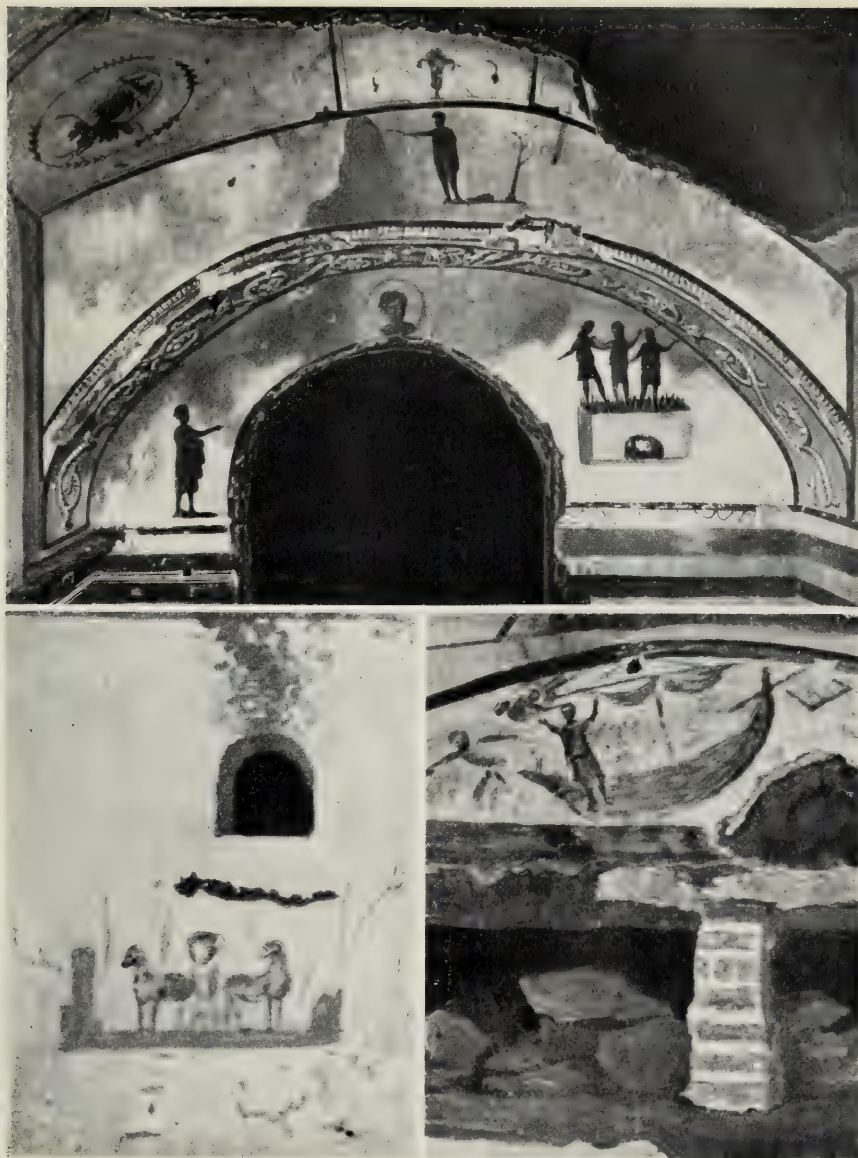
A GAUCHE : 1. Orant et colombe. — 2. Agneaux et vase. — 3. Colombe et monogramme. — 4. Palme. — 5. Jonas, bon Pasteur, lion, ancre. — 6. Navire et phare. — AU CENTRE : 7. Orante et bon Pasteur au paradis. — 8. Couronne, instruments de métier. — A DROITE : 9. Agneau et paon. — 10. Instruments de métier. — 11. Bon Pasteur, instruments. — 12. Forgeron. — 13. Poisson. — 14. Épitaphe de marchand.

symbole par lequel s'exprima le mieux l'espoir des fidèles se marqua d'une façon décisive, dans les catacombes, l'essence de la foi : c'est le bon Pasteur.

Le bon Pasteur. Pendant quatre siècles entiers, il fut la figure la plus aimée de l'art chrétien. Il était au cimetière de Domitille, à la fin de l'âge apostolique; nous le trouvons encore dans nombre de bas-reliefs exécutés après le triomphe de l'Église. Il n'est, pour ainsi dire, pas de galeries, pas de cubicules où il n'apparaisse; pas d'objets chrétiens, de quelque ordre qu'ils soient, vases et lampes d'argile, verres et bijoux, où il n'ait servi à une pieuse décoration. Auprès des plus farouches contempteurs des beaux-arts, il trouvait grâce. Tertullien recommandait de graver son image sur les vases sacrés.

C'est qu'en aucune représentation chrétienne il ne se trouvait contenu tant de promesses heureuses et tant de réconfort. Qu'importe si sa forme extérieure, dans les fresques cimétériales, procéda de tableaux et statues de l'antiquité? Ces modèles, en tout cas, n'avaient pu que faciliter la tâche exigée des artistes : ils n'avaient point engendré le type symbolique dans l'esprit des chrétiens, qui se répétaient depuis bien des années et qui pouvaient lire, dans les évangiles, la parabole du bon Pasteur. (Voir surtout Luc, XV, 4-7.)

Pour sauver une seule de ses brebis, perdue, en danger de mort, l'homme bon laissait dans le désert les quatre-vingt-dix-neuf brebis formant le reste de son troupeau; il partait à la recherche de la pauvre égarée et, l'ayant retrouvée, il la chargeait, plein de joie, sur ses épaules; il la rapportait en sa maison, puis, aussitôt, conviait ses amis et voisins :



1. Paroi de la Capella Græca, *débuts du IIe s.* (Wilpert, 13). — 2. Le Vase de lait, crypte de Lucine, 1re *moitié du IIe s.* (Wilpert, 24). — 3. Le Navire en perdition, cim. de Calliste, 2e *moitié du IIe s.* (Wilpert, 39).

« Réjouissez-vous, leur disait-il, car j'ai retrouvé ma brebis perdue ! » Et le texte même tirait la morale de la parabole, mettait son symbolisme en évidence. « Ainsi, disait-il, il y aura plus de joie au ciel pour un pécheur qui se convertit que pour quatre-vingt-dix-neuf justes qui n'ont pas besoin de conversion. »

Bonté sans seconde ! Et promesse aussi en laquelle on pouvait croire ! L'image du berger secourable, du bon Pasteur (Jean, X, 14), habita désormais l'esprit des fidèles. C'est par elle que s'exprima la foi la plus claire en Christ, dispensateur des biens éternels, vers elle que montèrent sans trêve les invocations des croyants en butte aux tentations du monde et aux rigueurs du pouvoir.

Le troupeau clama vers l'auguste berger son espoir et sa plainte. « Je suis la brebis perdue, lit-on dans les prières funéraires de la liturgie grecque, appelle-moi près de toi, ô Sauveur, et sauve-moi ! » Ainsi parlait aussi l'Église latine, d'après le sacramentaire Gélasien : « Prions Dieu avec foi pour que (à ce défunt), sauvé de la mort, absous de ses péchés, réconcilié avec le Père, rapporté sur les épaules du bon Pasteur, Il accorde de jouir du bonheur dans la communauté des saints. »

De ces prières, qui furent, comme on le voit derechef, la source immédiate de l'inspiration des peintres, naquirent les représentations du bon Pasteur portant la brebis égarée. Souvent deux brebis sont représentées à ses côtés, et cela d'une façon symétrique, c'est-à-dire l'une et l'autre tournées vers lui. C'est là une illustration fidèle du texte de la parabole, l'image du Christ opérant l'œuvre du salut et ramenant, sous la figure d'une brebis au milieu du troupeau, le pécheur au milieu des fidèles, voire même (pl. VII, 2), l'âme sauvée, au millieu des élus.

Ailleurs on voit le bon Pasteur et ses brebis dans un beau jardin plein de fleurs et d'arbres (Wilpert, pl. IIL) : une brebis paît, l'autre lève la tête vers le berger. Quant à ce dernier, il ne porte plus le fardeau accoutumé : vêtu du costume ordinaire des pâtres antiques, il s'appuie sur son bâton et tient à la main une flûte de Pan. C'est un tableau, et tel à peu près qu'on en pouvait trouver dans une riche maison patricienne. Mais combien le sens en est ici différent ! Ce jardin ne représente rien de moins que le paradis, et c'est le Christ qui y séjourne, tel un roi de miséricorde, parmi les âmes qu'il a sauvées. L'œuvre du salut est accomplie. Le berger secourable a déposé son fardeau. Le chrétien jouit de la béatitude auprès de son maître, dans les prairies célestes. Et voilà comment une innocente pastorale, une simple scène champêtre prenait soudain la valeur d'une vision d'outre-tombe Il n'avait fallu pour cela que donner une forme sensible aux expressions les plus fréquentes, les plus aimées de la liturgie funéraire. Le procédé était commun au IIe siècle. Dans cette voie, les applications symboliques se présentaient nombreuses, claires et pleines vraiment d'une heureuse éloquence.

Dans la lunette d'un arcosolium, au cimetière de Calliste, sont représentés, en même temps que le bon Pasteur et son troupeau dans le paradis, deux bienheureux courant se désaltérer aux sources rafraîchissantes de la félicité céleste (pl. VI, 2).

Plus hardiment encore, on illustra de candides visions, on essaya de représenter aux yeux les images enchantées de la béatitude, telles que, peu à peu, elles s'étaient formées au fond des âmes. Sainte Perpétue, peu de jours avant la fin de son martyre, avait été en esprit transportée au ciel. « Je

montai, raconta-t-elle, et je vis l'étendue immense d'un jardin et, au milieu de ce jardin, un homme assis, ayant les cheveux blancs et un habit de berger, trayant des brebis : et autour de lui, debout, plusieurs milliers d'hommes vêtus de blanc. Et il leva la tête, me regarda et me dit : Tu es la bienvenue, ma fille. Et il m'appela, il me donna une parcelle du lait caillé qu'il venait de traire, et je la reçus les mains jointes, je la mangeai; et tous alentour dirent : Amen. Et au son de la voix je m'éveillai, ayant dans la bouche je ne sais quoi de doux. »

Comparez à cette vision de sainte Perpétue la peinture que nous reproduisons du cimetière Ostrien (pl. VI,1). Vous y verrez en juxtaposition ce qu'on pourrait appeler les étapes du bonheur dans le royaume des élus. Voici d'abord le bon Pasteur apportant au ciel l'âme d'un fidèle : les portes du jardin céleste se sont ouvertes; plus loin, l'âme, sous la forme d'une orante (voir p. 80), contemple avec un pieux ravissement la beauté de son nouveau séjour ; les arbres verdoient autour d'elle et ses yeux se fixent sur le spectacle un jour dévoilé à sainte Perpétue; enfin, le bon Pasteur apparaît une seconde fois, trayant, dans un vase de terre, une brebis, et ceci, a-t-on dit souvent, est une allusion à l'Eucharistie, au dictame ineffable laissant dans la bouche « on ne sait quoi de doux ». Mais ne le voit-on point? une telle interprétation rompt la suite logique du symbolisme de la béatitude. Nous sommes au ciel, non sur terre. Le lait, nourriture mystérieuse, fut donné à sainte Perpétue pour lui faire goûter d'avance le rafraîchissement céleste, servi par le doux berger aux âmes des bienheureux. C'est donc un symbole des joies d'outre-tombe, des récompenses éternelles, et non l'indication d'un moyen de salut :

il est, pour les chrétiens, le breuvage d'immortalité, par quoi furent remplacés le nectar et l'ambroisie de l'ancien Olympe.

Ainsi expliquerons-nous encore le vase de lait de la crypte de Lucine (pl. V, 2), posé sur un autel rustique et accosté de deux agneaux. On sait que c'était un procédé habituel de l'art antique de remplacer le tout par une de ses parties, de rappeler par un seul détail, accessoire ou attribut, une figure entière. En conséquence, le vase de lait, dans le cas présent, remplace le bon Pasteur et rappelle la béatitude par lui promise, par lui donnée. Il en est de même de l'agneau bondissant devant le bâton de berger et le vase de lait, au cimetière de Domitille (PÉRATÉ, fig. 46).

En résumé, le berger signifie le Christ, soit qu'il sauve le pécheur, soit qu'il introduise au ciel les âmes bienheureuses; les agneaux et brebis signifient les chrétiens, soit qu'ils accomplissent sur terre leur carrière difficile, soit qu'ils jouissent, dans l'Éden de leurs rêves, des récompenses sans fin. Mais ceci, qui constitue le fond du symbolisme pastoral, n'en épuise pas la richesse iconographique. Très souvent, au bon Pasteur et à la brebis s'adjoint étroitement le symbole de l'orante.

L'ORANTE. Ce type, nous l'avons rencontré au plafond de la crypte de Lucine (pl. I, 2). Parmi les motifs de décoration profanes, c'est une figure de jeune fille priant, les bras mi-ouverts. Rien ne la distingue que ce geste : elle ne porte aucun attribut; elle n'est pas un portrait; elle ne tend à représenter, même symboliquement, nul défunt particulier. En réalité, impersonnelle, purement allégorique, elle se présente là sous sa forme la plus ancienne, avec son sens

le plus profond : elle est le symbole de l'âme, la forme rendue visible de l'esprit exhalé avec un dernier souffle.

Ainsi déjà les anciens représentaient l'âme au moment où elle abandonne son enveloppe mortelle. C'était alors une petite figure ailée, qui gardait en s'échappant, et quoique sous une forme réduite, des apparences semblables au corps qu'elle venait de quitter *(eidolon)*. Les chrétiens ne l'imaginèrent pas autrement, ainsi que le prouvent à la fois les textes et les monuments figurés. Selon les *Actes* des saints Pierre et Marcellin, le bourreau avait vu les âmes des martyrs s'envoler vers le ciel, comme des jeunes filles portées par les mains des anges. Sur une médaille de plomb, conservée au Vatican, l'âme de saint Laurent sort de son corps torturé sous les apparences d'une forme féminine, qu'une main céleste va couronner [1].

Il n'est donc point de doute possible sur la signification de l'orante et sur son origine. Mais le génie chrétien avait singulièrement développé le type primitif, puisque, non content d'en faire le signe d'une agonie consommée, il l'avait élevé à la dignité d'un symbole général. De plus, il l'avait complètement renouvelé, ce type, en lui prêtant partout et toujours ce geste des bras mi-étendus, comme des ailes qui vont s'ouvrir (pl. VII, 3).

Saint Ambroise y voyait une image de la croix. Des archéologues modernes l'ont interprété comme une prière des élus en faveur de ceux qu'ils avaient aimés. Est-il besoin de le dire, le premier substituait sa propre pensée à celle des premiers chrétiens. Quant aux seconds, ils ont paru croire que le geste de l'orante illustrait les invocations adres-

1. PÉRATÉ, fig. 38.

sées aux défunts par leurs parents éplorés et gravées sur les pierres tombales. « Vis dans le Christ et prie pour nous. — Que ton âme soit heureuse, prie pour tes parents. » Sans doute, il va de soi, et les épitaphes en font preuve, que dès les origines, on invoqua le secours des défunts en vue du salut des âmes ; mais la figure de l'orante est étrangère à cette piété. Son geste impliquait toutes les prières, non seulement celles de l'imploration suppliante, mais encore celles qui sont pleines d'adoration respectueuse et de reconnaissance attendrie. Son attitude était la seule qui fût décente en présence de Dieu.

C'est l'attitude de l'enfant Pasiphilos [1] sur la pierre qui recouvre sa tombe, et celle aussi des figures impersonnelles de la crypte de Lucine. C'est l'attitude des patriarches, Noé, Isaac, Daniel, quand ils remercient Dieu de sa protection, et celle aussi des âmes justes quand elles sont introduites dans l'enclos du paradis. A elle seule, l'orante exprimait ce qu'il y avait de plus doux, de plus puissant dans l'âme des fidèles : la perpétuelle vision de la béatitude et la confiance inébranlable en la bonté du Christ.

Il n'est pas impossible que des orantes de caractère indéfini, comme celles de la crypte de Lucine, fassent déjà allusion à la béatitude céleste. D'autre part, il est des cas où les orantes en paradis représentent des individus particuliers, figurées qu'elles sont près de leurs noms, et caractérisées différemment suivant le sexe des défunts. Dans la fresque célèbre des *Cinque santi* (pl. VII, 1), au cimetière de Calliste, il est deux orants, vêtus du pallium masculin : ils se nomment Nemesius et Procopius ; il est aussi trois orantes, qui sont

1. CABROL, *Dictionn. d'archéol. chrét.*, I, 1, col. 1481.

Dionysas, Heliodora, Zoé, reconnaissables à leurs habits féminins. Un type comme celui de l'orante était susceptible de toutes ces modalités, sans qu'on pût se méprendre sur son sens vrai. On peut penser, en effet, que les chrétiens de la fin du IIIe siècle, quand ils purent contempler la belle fresque des *Cinque santi*, interprétèrent le geste des défunts comme l'expression d'un ravissement ingénu, d'une admiration encore un peu mêlée de crainte et qui, par respect, s'accompagnait toujours d'une prière.

Le Paradis. Mais laissons là les orantes. Contemplons ce jardin édénique, qui jamais ne nous apparut sous des couleurs plus aimables. Bien souvent, les décorateurs se contentèrent de le représenter par quelques arbres ou quelques touffes d'herbes figurés sans art. Dans la fresque des *Cinque santi*, à la fin du IIIe siècle (pl. VII, 1), ils déployèrent tout leur talent; ils firent preuve à la fois d'une imagination exquise et d'un symbolisme très divers.

Autour des saints, les rameaux sont lourds de fleurs et de fruits. Les douces saisons s'épanouissent ensemble, car voici les raisins, les olives et les roses. Parmi les feuilles vertes et les fleurs joyeuses, mille oiseaux gazouillent. Il y a au bas du tableau des vasques pleines d'eau où boivent des colombes. Et l'on dirait que toutes ces choses sont baignées de clartés irréelles. C'est là le paradis désiré, celui qui se dévoilait aux regards des fidèles en prière et des martyrs extasiés.

Saturus, un des compagnons de sainte Perpétue, l'avait vu lui aussi, dans une vision. Quatre anges l'avaient transporté dans la direction de l'Orient, dépouillé de sa chair mortelle. Après avoir suivi une pente douce, ils arrivèrent

dans un lieu admirablement éclairé. « Et ce fut un vaste espace ressemblant à un verger. Il y avait des roses et toutes sortes de fleurs. Les arbres avaient la hauteur des cyprès et leurs feuilles ne cessaient de bruire mélodieusement [1]. »

Cette vision complète celle de sainte Perpétue, qui, en franchissant le seuil du jardin édénique, n'avait eu de regards que pour le bon Pasteur et l'assemblée des saints. L'une est toute mystique; l'autre est plus humaine. Mais adjoignons-leur les « acclamations » ordinaires des épitaphes et c'est le commun des fidèles qui nous révèlera la forme qu'il aimait donner à ses espérances.

La vie en Dieu, la société des saints, *in Deo vivas ; cum sanctis vivas :* tel est le vœu des survivants dans sa forme la plus générale et aussi la plus pieuse. Mais, souvent, on le précise, on le détaille, afin de rendre le bonheur futur plus concevable à ceux que la vie fait souffrir. « Repose en paix ! Sois en paix ! La paix soit avec toi ! » Dès le Ier siècle, les acclamations de cette sorte étaient fréquentes; aucune ne disait mieux, avec plus de simplicité et de plénitude, l'espoir, né dans la fatigue des jours, d'un lieu où seraient inconnus les labeurs du corps et les inquiétudes de l'esprit.

On souhaite aussi la lumière, on la désire, on la contemple. La lumière est joyeuse; elle chasse le doute et l'effroi; elle est sincère; elle est vivante. Que serait donc la lumière éternelle, émanée du Christ ? Le paradis, dans les inscriptions, est un lieu de lumière, comme il était un lieu de repos. Ainsi le nomment des épitaphes grecques : ἐν τόπῳ φοτεινῷ

Il est aussi pour le chrétien un lieu de rafraîchissement. « Que Dieu te rafraîchisse ! Que ton âme soit dans le rafraî-

1. *Cf. Dictionn. d'archéol. chrétienne*, I, 2, col, 2695.



1. Le paradis, le bon Pasteur, l'orante, cim. Ostrien, *fin du III*^e^ *s.* (Wilpert, 117). — 2. Bon Pasteur et Bienheureux, cim. de Calliste, 2e *moitié du IV*^e^ *s.* (Wilpert, 236). 3. Introduction de Vibia au paradis, galerie voisine du cim. de Prétextat, *début du IV*^e^ *s.* (Wilpert, 132).

chissement. Rafraîchissement soit à lui ! » Ainsi parlent les plus anciennes inscriptions chrétiennes, à l'imitation, d'ailleurs, d'épitaphes plus anciennes de l'antiquité. En tout pays de soleil, il n'est rien de meilleur que l'ombre et que l'eau. Le voyageur, durant les longues étapes sur d'arides chemins, quand la chaleur accable, rêve de feuillages épais, de brise fraîche parmi les arbres, de claires fontaines et de ruisseaux murmurants. De même, le chrétien, sur les routes de la vie, la gorge sèche, les pieds blessés, pense aux fleurs, aux bocages, aux fontaines, parmi lesquels les élus se reposent en paix.

Considérez donc de nouveau la fresque des *Cinque santi*. Vous saurez que ces fleurs sont célestes et figurent l'éternelle joie; que cette lumière est celle de la gloire ineffable dans un lieu d'où les ténèbres sont bannies; que ces colombes buvant aux vasques pleines ne sont pas autre chose que des âmes se désaltérant aux sources du divin rafraîchissement. Rien ici n'est terrestre. Même ces paons qui, posés sur des branches, étalent leurs riches couleurs, sont des symboles d'immortalité. Car leur chair, croit-on, est incorruptible, ils font souvenir de l'éternité bienheureuse.

LE BANQUET CÉLESTE. Les élus possédant le repos, la paix, la lumière, les fleurs, l'herbe, les arbres, l'ombre et l'eau, que pouvait-il manquer encore à la félicité dont, tant de fois, ils avaient rêvé pendant leur vie? Une seule chose, mais telle que son absence eût laissé incomplet le tableau des joies d'outre-tombe : manger. Manger est doux, le soir, quand les travaux journaliers sont finis et que la famille, réunie autour de la table, s'assied. Les membres fatigués se reposent, la faim s'apaise, les forces renaissent. Il y a, dans

chaque repas, une sorte de victoire de la vie sur la mort acharnée à la détruire [1]. Et c'est une joie aussi pour les hommes dont le cœur est joyeux, l'esprit en repos, de manger ensemble. Ils se sentent frères. Voués aux mêmes douleurs, ils partagent le même plaisir. Isolés, au travail, ils détestaient la vie; unis, dans le repos, devant ces mets qu'on sert en abondance, ils se réjouissent d'être nés. Et l'on dirait que leur âme devient meilleure.

Les banquets ont toujours et partout passé pour une des joies que la vie nous réserve. Infortuné celui qui mange seul son pain ! Aussi les banquets font partie de tous les paradis de l'antiquité. Jésus n'usa point d'une autre image quand il convia ses disciples à la table de son père, dans le ciel. L'Église suppliait le Seigneur d'admettre au banquet céleste les défunts pour qui elle faisait entendre des prières. Les martyrs, dans leurs extases, voyaient les cieux ouverts et les tables pour eux préparées. Les simples, peut-on en douter, trouvaient plus facile à saisir, en rêvant de ces symposies enchantées, la conception du royaume des cieux.

Les représentations de la *Cena cœlestis* sont assez nombreuses aux catacombes; mais leur identification est difficile, car on est exposé à les confondre avec les représentations du banquet funèbre, et celles du repas en lequel beaucoup d'archéologues reconnaissent la table eucharistique. Il convient donc de réunir ces trois sujets douteux dans la même étude. La *Cena cœlestis*, pour l'instant, nous apprendrons à la connaître dans la fresque fameuse de Vicentius et Vibia, œuvre pagano-chrétienne, qui fut retrouvée dans une galerie contiguë au cimetière de Prétextat, et qu'on a datée du commencement du IVe siècle (pl. VI, 3).

1. VON SYBEL, *Christliche Antike*, I, p. 190.

Vicentius était prêtre d'une secte religieuse aux tendances syncrétistes, c'est-à-dire imbues de paganisme et de christianisme à la fois : au vrai, ses dieux étaient ceux de l'ancien Olympe, notamment Mercure-Soleil, dit Sabazios; ses doctrines reflétaient beaucoup d'idées chrétiennes. Vibia était la femme de Vicentius et la fresque décorant son tombeau représentait successivement sa mort et son arrivée dans le ciel. Sur l'archivolte de l'arcosole, c'est d'abord sa fin mortelle, figurée comme un enlèvement par Pluton, dans un quadrige que Mercure conduit, et l'inscription porte ces mots : ABREPTIO VIBIES ET DISCENSIO. Comme pendant, son mari, accompagné de six autres prêtres (SEPTEM PII SACERDOTES), célèbre le banquet ordinaire des funérailles. En la partie supérieure de l'archivolte, c'est le jugement de son âme par Jupiter (DISPATER) et Junon Proserpine (AERACVRA) qui siègent sur leur tribunal. Trois femmes voilées, au pied du trône, représentent les destins impassibles (FATA DIVINA), tandis qu'en face d'elles. Vibia s'avance, conduite par Mercure le messager (MERCVRIVS NUNTIUS) et suivie d'Alceste, celle que son mari tant pleura et qui fut ressuscitée par la clémence des dieux.

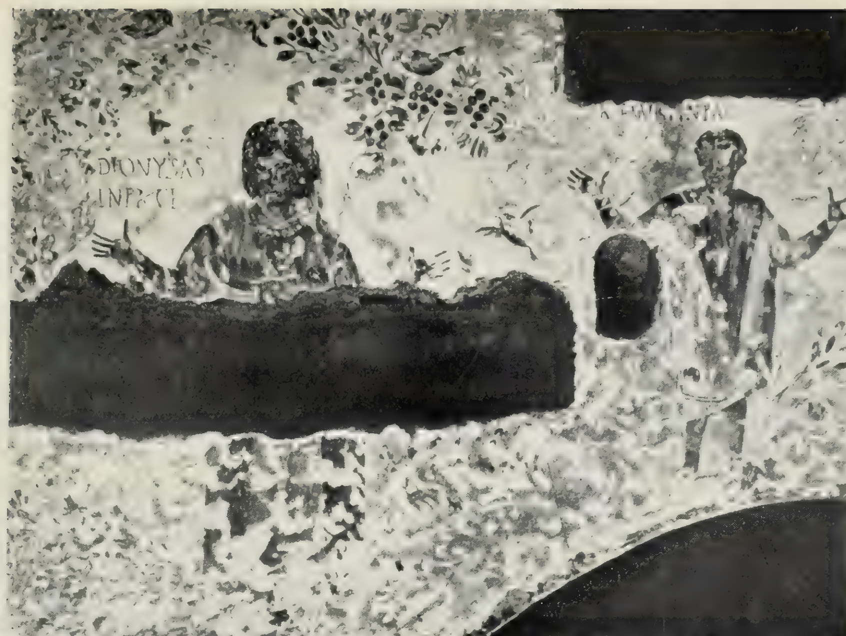
Or, ce qui précède figurait le voyage mystérieux de l'âme et ses épreuves des portes du tombeau aux portes du paradis. Au fond, dans la lunette de l'arcosole, Vibia, conduite par son bon ange (ANGELVS BONVS), franchissait la porte du ciel et ses yeux contemplaient le pré fleuri où les élus sont accueillis par d'anciens frères. Enfin, on voyait Vibia attablée au banquet des justes (BONORVM IVDICIO IVDICATI) qui, autour d'elle, se couronnaient de fleurs et tenaient des palmes. Un serviteur se hâtait, apportant des mets. Et l'eau et les poissons et le pain étaient servis sur le

gazon vert. Et Vibia, ravie, timide encore cependant au milieu de son bonheur, exprimait d'un regard l'émerveillement de son âme.

Sans ces couronnes de fleurs dont les convives se parent, un je ne sais quoi de matériel par où se devinent des idées nouvellement empruntées et des conceptions où le mystérieux l'emporte sur l'idéal, cette représentation pourrait être chrétienne. C'est, avec des détails précis et proprement chrétiens, comme l'*Angelus bonus*, une peinture de la plus grande joie céleste.

Mais Vicentius et Vibia étaient, au fond, des païens. Ils représentent ces milliers d'infidèles qui n'avaient pu entendre sans perplexité et sans envie les chrétiens affirmer leur certitude d'éternelles récompenses et qui, entraînés par là, avaient tenté d'établir entre leurs croyances anciennes et la religion du Christ d'habiles conciliations. Leur conception de la béatitude, pour revêtir des apparences nouvelles, n'en était pas moins celle du paganisme. Leur ambition n'allait pas plus loin que s'assurer, dans le ciel, la perpétuité de quelques bonheurs choisis. Fondée sur la survie corporelle et non sur la naissance de l'âme à sa vie prédestinée, leur espérance était toute contenue dans le tableau de joies naïvement matérielles. En était-il de même des chrétiens?

L'Église, à n'en pas douter, enseignait que le bonheur céleste était intraduisible. « L'œil de l'homme n'a pas vu, disait saint Paul, son oreille n'a pas entendu, son esprit n'a pas pu comprendre ce que Dieu a préparé à ceux qui l'aiment. » Par quoi, peut-être, il entendait moins exprimer sa conception philosophique de la béatitude que prémunir les fidèles contre la croyance littérale à des visions trop matérielles. Que si, par conséquent, la question est faite au point







1. Partie de la fresque des Cinq Saints, cim. de Calliste, *avant* 300 (Wilpert, III).— 2. Bon Pasteur, cim. de Domitille, *milieu du IV*e *s.* (Wilpert, 190). — 3. Orante, cim. Vigna Massimi, 1re *moitié du IV*e *s.* (Wilpert, 74).

de vue de la doctrine, il faut répondre que le repos, la paix, le rafraîchissement, les âmes rassemblées au milieu des bocages et des parterres fleuris, les ombrages et les fontaines, les doux loisirs et les banquets n'étaient que les symboles d'une indicible félicité. Mais ces symboles étaient aussi anciens que le monde. Le paradis perdu aux origines de la race humaine, et que la Bible avait décrit, les chrétiens en avaient adopté l'image pour représenter le paradis restitué de par la promesse divine. Qui pourrait dire ici le fond des pensées populaires, le sédiment accumulé des siècles et la capacité d'abstraction que l'enseignement ecclésiastique avait pu engendrer dans l'âme des simples? Dans celles-ci, on peut en répondre, les symboles de béatitude tenaient toute place, fixaient toute incertitude, nourrissaient toute imagination. Pour le reste, c'était le soin de Dieu.

CHAPITRE V

L'ART DES CATACOMBES (SUITE)

Christologie. Les miracles du Christ et les prières chrétiennes. Le Poisson. Sa signification. Le pain et le vin. La fresque du cimetière de Lucine. La fraction du pain et le banquet des agapes. L'aliment mystique. Étude des banquets représentés aux catacombes. La Vierge. Sacrements. L'art et le beau dans la peinture des catacombes.

LES MIRACLES DU CHRIST. Ce qui distinguait l'espoir chrétien de tous les autres, c'était son caractère affirmatif et son expression de tendre confiance. Les prières liturgiques sont toutes marquées de ce double signe. Elles invoquaient le Dieu des Juifs en rappelant les gages de sa miséricorde envers les saints de l'ancienne alliance; elles s'adressèrent, sous les mêmes formes verbales et avec un abandon de l'âme encore plus complet, au Christ, possesseur de toute puissance, auteur de tant de bienfaits, caution de tant de promesses.

Dans la deuxième des prières pseudo-cypriennes, on faisait appel à son pouvoir et à sa clémence; on rappelait les preuves de sa bonté. « Je te supplie, ô toi, Fils du Dieu vivant, qui as accompli de si grands miracles; Toi qui à Cana de Galilée as changé l'eau en vin, pour l'amour d'Israël; Toi qui as ouvert les yeux des aveugles, qui as fait entendre les sourds, qui as rendu aux paralytiques l'usage de leurs membres; Toi qui as délié la langue des muets; Toi qui as déli-

vré les possédés des démons, qui as fait sauter comme des cerfs les boiteux, qui as guéri l'hémorrhoïsse, ressuscité des morts; Toi qui as marché sur la mer; Toi qui as créé la mer et qui, par ta puissance, lui as fixé ses bornes, je te supplie pour tous mes péchés, Toi qui es au ciel le Fils dans le Père, et dont le Père est en toi éternellement; Toi qui trônes au-dessus des chérubins et des séraphins, au siège de ta majesté[1]. »

Or, dans le même temps que l'Église priait ainsi, au IIe et au IIIe siècle, on représentait aux catacombes les miracles du Christ : les guérisons de l'hémorrhoïsse, du paralytique (pl. X, 2), du lépreux, la résurrection de Lazare (pl. VIII, 1), le repas miraculeux auprès du lac de Tibériade, la multiplication des pains (pl. VIII, 2) et le miracle de Cana. Comment ne pas être frappé d'un tel rapprochement? Et s'il est vrai que les types bibliques ont été adoptés et choisis pour signifier la miséricorde divine, comment ne pas reconnaître, dans les miracles du Christ, l'attestation de sa puissance infinie, divine, en même temps que de sa bonté? Comment ne pas expliquer leur présence dans les cimetières chrétiens par la grande idée du salut?

Il est vrai que les Pères ont tiré de certains miracles rapportés dans les Évangiles des applications symboliques bien plus subtiles. Tertullien voyait dans le paralytique emportant son lit, après s'être plongé dans la piscine de Bethsaïda, une allusion au baptême. Mais ne voit-on pas que c'est là un rapprochement littéraire ou, tout au moins, une pensée accidentelle, qui ne pouvait avoir de répercussion sur le sens général des décorations cimétériales? Et si même le

1. Karl Michel, *op. cit.*, p. 6.



1. Résurrection de Lazare, cim. de Calliste, 2e *moitié du IIe s.* (Wilpert, 46). — 2 Multiplication des pains, crypte de Lucine, 2e *moitié du IIe s.* (Wilpert, 120). — 3. Poisson et trident, cf. nº 1 (Wilpert, 39). — 4. Poisson et corbeille de pains, crypte de Lucine, 1re *moitié du IIe s.* (Wilpert, 27).

paralytique emportant son lit fit jamais penser au baptême, il paraîtra manifeste que c'est là une signification tardive, car sa présence aux catacombes n'est point due à d'autres causes que celle du lépreux ou de l'aveugle. Or, ceux-ci ne firent jamais allusion qu'à la puissance du Christ. De même, il conviendra d'examiner, en étudiant les banquets chrétiens des catacombes, si le repas miraculeux au bord du lac de Tibériade, la multiplication des pains et même les noces de Cana ne sont pas rattachés par des rapports étroits au repas eucharistique et à la *Cena cœlestis*. Le témoignage des Pères sera précieux. Mais substantiellement, ces miracles ne peuvent être séparés des autres. Quelles que soient les pensées dont ils ont pu s'enrichir, ils n'en garderont pas moins leur signification initiale. Ils attesteront, d'abord et avant tout, le pouvoir sans limites du Seigneur et, comme les miracles de Dieu en faveur d'Israël, ils manifesteront la foi inébranlable des fidèles en la clémence de leur Maître.

Il n'est pas rare, à partir du IIIe siècle, de voir le Christ opérant des miracles sous la figure humaine. Aucun attribut, aucun trait bien distinct n'indique sa divinité. Jeune, debout, il est vêtu du pallium et son pouvoir s'exprime uniquement par la baguette que l'antiquité donnait aux magiciens et que la peinture cimétériale elle-même avait déjà prêtée à Moïse.

C'est ainsi que, peu à peu, les épisodes sacrés tendaient à s'assimiler dans l'art chrétien à la représentation ordinaire de faits historiques, et que la figure suprême de la religion nouvelle revêtait les caractères d'une simple et noble humanité. Mais les symboles, Orphée, le bon Pasteur, ne cessaient pas d'être aimés. Il en était même, plus mystérieux, plus

profonds, en qui les chrétiens reconnaissaient, pour ainsi dire, la quintessence de leur foi : nous voulons parler surtout du symbole du poisson.

Le Poisson, le Pain et le Vin. Il résulte du témoignage de tous les Pères, depuis le IIe jusqu'au VIe siècle, comme aussi de l'examen d'une multitude de monuments, que le poisson, soit par son nom, ἰχθύς, soit par son image réelle, signifiait le Christ. Il était du Christ la figure symbolique, la représentation la plus claire et la plus répandue, à ce point que, pour qualifier le Sauveur, le Christ, Origène choisissait ces mots : ὁ τροπικῶς λεγόμενος ἰχθύς, « celui que figurativement nous appelons Ichthys ». Il ne s'agit pas là d'une opinion personnelle, c'est la constatation d'un fait. En effet, sous l'apparence du poisson, les chrétiens reconnaissaient leur bienfaiteur et leur maître. « Nous renaissons dans l'eau, dit Tertullien, à l'image de notre maître, l'Ichthys, Jésus-Christ. » Il est manifeste que cette interprétation était connue de tous les fidèles et par tous adoptée.

Mais d'où provenait-elle? Comment le Christ avait-il pu être identifié avec le poisson? La question ainsi posée n'est pas définitivement résolue.

L'Ichthys étant souvent représenté par un dauphin, on a pu se demander si ce poisson secourable aux humains, emprunté aux décorations funéraires de l'antiquité, en même temps que les autres éléments du cycle maritime, n'avait pas engendré l'idée du poisson en tant que sauveur de l'humanité? Mais le dauphin apparaît surtout au IIIe-IVe siècle, bien longtemps après le simple poisson. D'autre part, l'idée du salut par l'Ichthys n'est-elle pas bien antérieure aux images que nous possédons? Elle pourrait se trouver en

rapport avec le banquet eucharistique (*Actes*, II, 42), célébré par les chrétiens depuis le temps des Apôtres, pour répéter la dernière Cène. Enfin, on a remarqué depuis longtemps que les cinq lettres composant le mot ἰχθύς étaient les initiales des mots suivants : 'Ι[ησοῦς] Χ[ριστός] Θ[εοῦ] Υ[ἱός] Σ[ωτήρ], « Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur ». Une telle rencontre ne semble pas fortuite. C'était là, pour tout chrétien, une véritable profession de foi, cachée sous une sorte de jeu littéraire, un acrostiche qui contenait en soi le fondement de la croyance. Il avait vu le jour, dit-on, à Alexandrie où l'on aimait de tradition les compositions habiles de lettres, les vers sibyllins. Et ce serait une protestation contre la légende frappée sur les monnaies d'Alexandrie, sous le règne de Domitien (81-96) : **Αὐτοκράτωρ Καῖσαρ Θεοῦ υἱὸς Δομιτιανὸς Σεβαστὸς Γερμανικός.**

César, fils de Dieu! Les chrétiens auraient relevé le blasphème. S'inspirant des formules de la titulature impériale, opposant le prénom au prénom et le nom gentilice au nom gentilice, la filiation à la filiation, le surnom au surnom, ils auraient démenti dans leur formule la divinité impériale et revendiqué pour le seul Christ le titre de Fils de Dieu. Cette explication est très vraisemblable. On l'adopte généralement.

Mais encore hésitons-nous à la tenir pour suffisante; car la formule alexandrine peut n'être que l'interprétation d'un symbole déjà connu (*cf.* Bibliographie).

Quoi qu'il en soit, les images du Poisson-Christ se multiplièrent au IIe siècle. On le représentait seul sur les dalles funéraires, les pierres gravées, et lui seul se suffisait; ou bien on l'associait aux autres motifs symboliques qui prenaient, alors, de par sa présence, une valeur plus idéalement par faite (fig. 6). L'ancre, notamment, lui fut associée. La réunion

de ces deux symboles était d'une clarté sans seconde. Elle criait l'espoir en Christ. Et surtout, l'ancre était une représentation, à peine déguisée souvent, de la croix. Représenter le poisson à côté d'elle, c'était rappeler le Calvaire et l'œuvre accomplie du salut humain. On alla plus loin, afin de paraître plus saisissant : une gemme du Musée britannique montre le poisson mystique posé sur la tige d'une ancre cruciforme (fig. 7) ; sur l'épitaphe de Victorianus, au cimetière de Calliste, il apparaît attaché au trident. Dans une fresque de la même nécropole, on l'y voit enroulé (pl. VIII, 3). Bien qu'ici l'imitation de modèles antiques soit évidente, il n'en est pas moins vrai qu'on entendait par là figurer la forme du supplice infligé à Jésus. Et l'on pourrait allonger presque indéfiniment la liste de ces exemples. Les monuments paraissent inépuisables. L'Ichthys, aux yeux des chrétiens, était donc bien l'image de Jésus, et Jésus était mort sur la croix pour ouvrir aux âmes les portes du ciel.



FIG. 6. — PIERRE GRAVÉE, du Musée Kircher. (D'après Pératé.)

Rares sont les représentations où le poisson est symbole du chrétien ou de l'âme élue. Le texte souvent cité de Tertullien *(De Baptismo, 1) : nos pisciculi secundum* ΙΧΘΥΝ *nostrum Jesum Christum*, en est le commentaire indiqué.

Bornons-nous donc à marquer fortement la signification du Poisson-Christ, car c'est d'elle que dépend, au fond, l'interprétation des symboles dont nous allons parler et qui sont les plus difficiles qui soient à élucider dans tout l'art chrétien primitif.

Dans la crypte de Lucine (IIe siècle), il est deux fresques

dont chacune représente un poisson d'espèce indéterminée, non pas nageant dans l'eau, mais posé sur le sol (pl. VIII,4), vivant d'ailleurs, car son corps est tendu, sa bouche entr'ouverte; son œil est clair, sa queue frétille. Devant lui se trouve une corbeille portant, en guise de couvercle, une tablette chargée de pains et à l'intérieur de laquelle on distingue un vase « rouge », — vase plein de vin apparemment. Il n'y a pas aux catacombes de représentation plus célèbre, mais dont le sens soit plus fuyant.

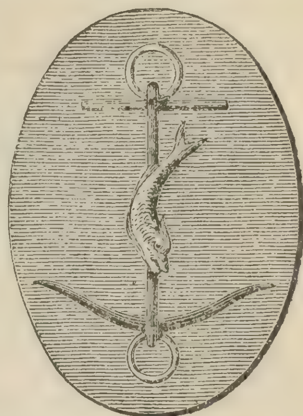


FIG. 7.— PIERRE GRAVÉE du Musée britannique.

Un fait est hors de doute : le poisson est l'Ichthys. En second lieu, la corbeille contenant pains et vin doit se trouver — la composition le prouve, — en relation étroite avec le poisson, autant dire avec le Christ. Enfin, on peut admettre encore que la corbeille et le vase sont des éléments matériels empruntés aux représentations de la multiplication des pains et des noces de Cana. Mais l'Ichthys ne représente point le Christ comme thaumaturge. D'autre part, pourquoi le vase dans la corbeille? On devine que les chrétiens virent là autre chose que le souvenir des miracles. Deux interprétations sont possibles : ou bien les pains et le vin sont symboles des joies célestes, et l'on considérera la multiplication des pains et les noces de Cana comme figures des éternels banquets servis par le Christ à ses élus; ou bien nous avons sous les yeux une allusion au pain et au vin mystiques de l'Eucharistie, les miracles symbolisant l'aliment de salut offert par l'Église aux fidèles.On sait qu'au cours du banquet des agapes,

célébré par les communautés chrétiennes, il était un moment rituel où l'évêque « rompait le pain » et le distribuait aux fidèles pour être absorbé. C'était le rite suprême du banquet. Par là était répétée la dernière Cène et commémoré le sacrifice sanglant du Calvaire. « Fraction du pain » et Eucharistie sont termes synonymes. Le vin aussi, on le verra plus loin, était un élément du banquet de communion. Rien ne s'oppose donc à l'interprétation eucharistique [1].

Mais, en soi, les peintures de la crypte de Lucine ne contiennent pas d'indices décisifs. Il est vrai qu'au témoignage des Pères, les miracles de la multiplication des pains et des noces de Cana sont figures de l'Eucharistie, mais les plus anciens de ces témoignages ne remontent pas plus haut que le IVe siècle. On ne voit donc, jusqu'ici, nul moyen d'exprimer une opinion catégorique.

Cependant, il est un texte ancien qui ne peut être passé sous silence en ce débat : c'est la fameuse inscription d'Abercius, reconnue chrétienne aujourd'hui, à peu près unanimement.

Abercius, un évêque d'Orient, avait composé lui-même son épitaphe, au commencement du IIIe siècle. « Je me nomme Abercius, y lisons-nous; je suis disciple d'un saint pasteur, qui fait paître son troupeau de brebis sur les montagnes et dans les plaines, qui a de grands yeux dont le regard atteint partout. » Et plus loin : « J'avais Paul... la foi me conduisait partout. Partout elle m'a servi en nourriture un poisson de source, très grand, très pur, pêché par une vierge sainte. Elle le donnait à manger aux amis; elle

1. Mgr. Wilpert tient pour assuré qu'entre les deux poissons de la crypte de Lucine, là où aujourd'hui le stuc est arraché, se trouvait représenté un banquet eucharistique. L'affirmation est téméraire !

possède un vin délicieux qu'elle donne avec le pain. » Il serait bien difficile, pour ne pas dire impossible, de nier un rapport étroit entre les termes d'Abercius et le repas eucharistique, tel que le célébraient les chrétiens.

L'inscription de Pectorius d'Autun, écrite vers la même date que la précédente, n'est guère moins explicite : « Race



FIG. 8. — POISSONS ET PAINS. (D'après Grisar.)

céleste du poisson divin..., reçois ce mets doux comme le miel du Sauveur des âmes, mange avec délices tenant le poisson dans les mains. »

Il reste à démontrer que ces inscriptions, applicables à l'histoire des rites liturgiques, le sont aussi à l'interprétation des peintures des catacombes. Mais c'est là précisément la démonstration qui nous manque. Si l'Ichthys est le « mets doux comme le miel » du repas eucharistique, il est aussi, comme nous le verrons plus loin, la nourriture symbolique des élus. Laquelle choisir de ces deux interprétations? Nous sommes porté à croire que le poisson et le pain et le vin de la crypte de Lucine faisaient penser à la fois au banquet liturgique, moyen de salut, et à la table céleste, récompense des élus. Du moins les deux interprétations ne s'excluent-elles pas.

Un marbre des Catacombes, remontant au IIIe siècle, se rapporte au même sujet. Deux petits poissons nageant en sens opposé semblent avaler des pains placés entre eux. L'in-

scription se compose de ce seul mot : *συντρόφιον* (fig. 8). Chrétiens se nourrissant du pain de l'Eucharistie? Chrétiens appelés au séjour divin et goûtant les joies de la promesse? Nous laissons la question ouverte. Elle se rattache d'ailleurs à l'étude, que nous allons aborder, des banquets chrétiens.

Les Banquets chrétiens. Il est aux catacombes des banquets funèbres. On les célébrait en réalité et l'on en per-



FIG. 9. — BANQUET FUNÈBRE.

pétuait l'image sur les tombeaux, selon un double usage de la Grèce et de Rome, auquel les chrétiens étaient restés fidèles. Ils réunissent des hommes, des femmes, des enfants, et le nombre des convives est naturellement très variable. C'est un banquet funèbre, très probablement, qui est représenté dès la fin du Ier ou au commencement du IIe siècle, au cimetière de Domitille (fig. 9).

Il y a, en second lieu, des banquets célestes. Et c'en est un certainement que le repas des cinq vierges sages au cime-



1. Scène de banquet, cim. des SS. Pierre et Marcellin. 1[re] *moitié du IV[e] s.* (Wilpert, 157). — 2. Banquet de la Capella Græca, cim. de Priscille, *début du II[e] s.* (Wilpert, 15).— 3-4. Bienheureux au paradis, cim. de Calliste, 2[e] *moitié du II[e] s.* (Wilpert, 41).

tière de Sainte-Agnès [1]. Mais on peut éprouver des doutes sur le sens des banquets qui ont rendu célèbre le cimetière des Saints-Pierre et Marcellin (pl. IX, 1).

Les convives sont de tout âge. Ils boivent et mangent. Ils font des gestes nombreux. Il en est qui lèvent leur verre. Mais notez ce détail : des inscriptions dans le champ semblent répéter les ordres des convives à deux personnages dont les noms ne changent pas, Iréné, Agapé : *Irene da calda! Agape misce mi!* ou bien, les rôles étant changés : *Irene, misce! Agape porge calda!* ce qui signifie : Agape, Irène, donne de l'eau chaude, emplis mon verre! Cris joyeux, semble-t-il, et tels qu'en jettent les convives quand le vin abondamment est versé.

Bosio considéra ces banquets comme une représentation des agapes. On sait, en effet, qu'une partie de ce repas, avant et après la fraction du pain, pouvait être joviale. Elle le fut même parfois à l'excès, au témoignage de saint Paul. Mais que signifiaient les noms de ces échansonnes Agapé, Irène? Les archéologues se trouvèrent généralement d'accord pour estimer qu'ils désignaient deux figures féminines toujours présentes à ces banquets, mais qui, assises ou debout, restaient séparées des convives. C'étaient, dit-on, les personnifications de la *Paix* et de l'*Amour*. Dès lors, la théorie de Bosio parut caduque. Et les banquets des Saints-Pierre et Marcellin furent interprétés comme des banquets célestes.

Est-ce bien certain? On s'étonnera que la peinture des joies célestes ait pris un aspect si vulgaire. Et tandis que les orantes au paradis ont une attitude tout inspirée par le respect et l'adoration; tandis que, dans le banquet où nous

1. Perret, *Les Catacombes de Rome*, Paris, 1852.

avons vu Vibia conviée, des païens gardaient un maintien pénétré de recueillement et manifestaient une joie extasiée, on trouvera étrange que les âmes chrétiennes aient été ainsi représentées fêtant le vin, au milieu des prairies célestes.

Dom Leclercq, rompant en cela avec les théories de Rossi et doutant d'ailleurs du caractère allégorique d'Irèné et Agapé, adopte une opinion assez subtile : « Pour nous, nous serions plus disposé à ne voir aucun rapport entre les devises et les soi-disant servantes pour qui, d'ailleurs, cette fonction n'est rien moins que prouvée. Les banquets des Saints-Pierre et Marcellin seraient des allégories de la félicité des élus dans le paradis, allégories dans lesquelles on aurait rappelé le rapport qui existait entre ces banquets célestes et les agapes funéraires par des inscriptions empruntées au rituel de l'agape [1]. » Mais pourquoi faire intervenir ici les banquets funéraires? Ainsi qu'on peut le voir par la scène du cimetière de Domitille, ils ne comportaient pas cette joie. S'il existe une allégorie, elle repose plutôt sur l'interprétation de Bosio : les agapes terrestres, auxquelles président la Paix et l'Amour, sont l'image des agapes éternelles dans le paradis.

Parlons enfin du repas eucharistique proprement dit ou fraction du pain.

Selon de Rossi et, plus récemment, Mgr Wilpert, chaque fois que furent représentés, aux catacombes, la multiplication des pains (MATTH., 14, 15; MARC, 6, 35; LUC, 9, 12), le banquet des Sept (JEAN, 21), les noces de Cana, il fut fait une allusion directe au banquet liturgique. Que les corbeilles, le poisson, les pains, la coupe de vin apparaissent rangés à

1. *Dictionn. d'archéol. chrét.*, I, col. 842

droite et à gauche des convives ou devant eux, on peut être assuré que l'on se trouve en présence d'une figure de la *fractio panis*. C'est là, pour ces érudits, une théorie essentielle, un système fondamental que nous avons déjà esquissé et dont malheureusement il est difficile de donner la preuve à raison de la date tardive où les Pères ont affirmé l'existence de ces symboles.

Cette preuve serait patente, au contraire, si le banquet d'origine biblique était marqué de traits contemporains, si l'on y pouvait reconnaître des détails de réalité impliquant l'intention de représenter, en même temps qu'une figure de la *fractio panis*, le repas liturgique lui-même.

Or, cette preuve, Mgr Wilpert croit l'avoir découverte dans une scène de banquet décorant la partie supérieure d'un arcosole au cimetière de Priscille, dans la crypte, devenue par là célèbre, de la Capella Græca (pl. IX, 2). La fresque remonte à la première moitié du IIe siècle. En voici la description sommaire :

Sept convives prennent part au banquet; devant eux se voient une coupe, un poisson servi sur un plat; à droite et à gauche, des corbeilles sont rangées. Or, l'un de ces personnages, placé à l'extrémité droite du demi-cercle, étend les bras; des deux mains il tient quelque chose qui, en raison du moment, du lieu, du geste, ne peut être que du pain. Il « rompt » le pain, dit Mgr Wilpert. C'est l'évêque présidant le banquet liturgique et prêt à distribuer l'Eucharistie aux fidèles.

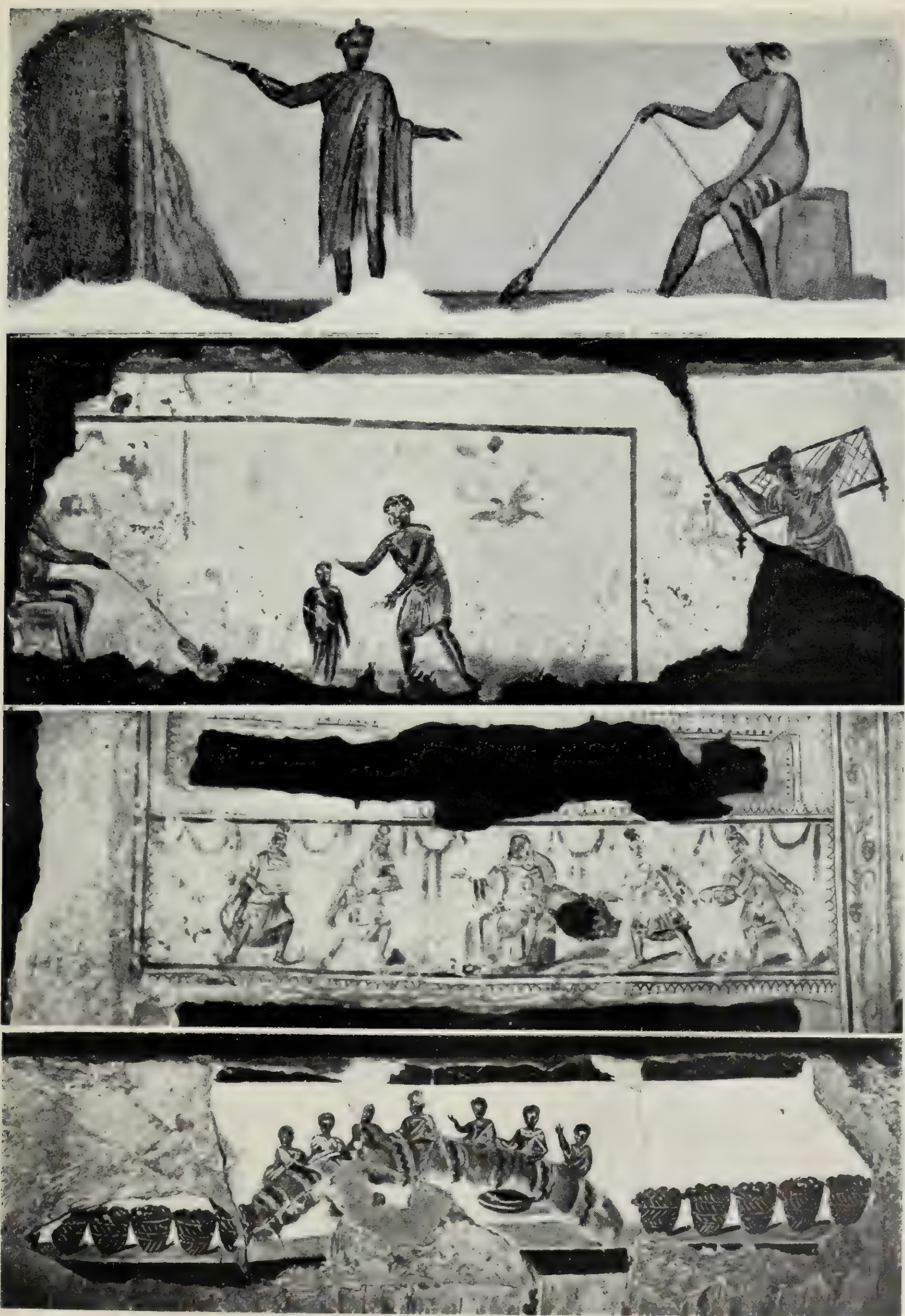
De graves objections ont été faites à cette interprétation. Comme Mgr Wilpert établit un rapport voulu entre le nombre des convives, sept, et le banquet des sept disciples au bord du lac de Tibériade, on fit remarquer qu'au cime-

tière de Priscille, il était une femme. Ce rapport ne pouvait donc guère exister. En second lieu, le geste qu'on fait pour rompre le pain n'est pas d'étendre les bras, mais de les replier vers soi. Et si ce geste indique la fraction du pain, pourquoi d'autres convives le font-ils en même temps? Pourquoi surtout, quand a lieu un acte solennel, auguste, ne prêtent-ils à celui qui l'accomplit qu'une si médiocre attention?

On le voit, la preuve fait défaut. Il y a tout au moins une exagération dans la théorie de Mgr Wilpert. Sans doute, et nous l'avons dit plus haut, l'Ichthys et le pain et le vin, dont la signification mystique est attestée par l'inscription d'Abercius, n'étaient pas sans faire souvenir de la *fractio panis* et de la manducation rituelle du banquet des agapes; mais le repas de la Capella Græca n'est pas une représentation réelle de ce banquet; c'est plutôt l'idée de la *cena cœlestis* qui prédomine. Il en est de même, pensons-nous, pour les banquets des Sept représentés dans les chapelles des Sacrements, au cimetière de Calliste (pl. X, 4).

Partout, Mgr Wilpert, entraîné par la logique de son système, reconnaît dans les décorations des catacombes des intentions didactiques. Les images, pour lui, s'associent pour symboliser aux yeux tout un corps de doctrines.

« Le cycle de la Capella Græca, écrit-il, commence par trois représentations du baptême, c'est-à-dire Moïse frappant le rocher, le paralytique et l'administration du baptême, dont il ne reste qu'un chétif fragment; vient ensuite l'adoration des Mages, par laquelle l'auteur du cycle exprime sa foi dans l'incarnation du Fils de Dieu dans la Vierge Marie; trois autres panneaux : Daniel parmi les lions, le sacrifice d'Abraham et la *fractio panis*, se rapportent à l'Eucharistie comme



1. Moïse et pêcheur, cim. de Calliste, 2e *moitié du IIe s.* — 2. Pêcheur, baptême du Christ, paralytique, cim. de Calliste, 2e *moitié du IIe s.* (Wilpert, 27). — 3. Adoration des Mages, cim. de Domitille, 1re *moitié du IVe s.*(Wilpert, 116).

banquet et comme sacrifice; Lazare et les saisons de l'année symbolisent la résurrection, qui est un fruit de la réception de l'Eucharistie; Noé et l'histoire de Suzanne nous font voir comment Dieu protège dans leurs nécessités ses fidèles et contient une exhortation indirecte à persévérer dans la foi en la puissance divine et dans l'espérance de la récompense promise en l'autre vie; dans le dernier panneau, le défunt est représenté en orant dans la compagnie des saints [1]. »

Cette suite d'interprétations est arbitraire; cette logique repose sur un postulat. « On se demande en vérité, dit Dom Leclercq, si un guide mystérieux est sorti de quelque loculus inviolé pour révéler toute cette explication. Nous savons assez qu'il n'en est rien... Laissons donc l'imagination et tenons-nous-en au bon sens. Il n'est pas douteux que chaque sujet, pris en particulier, ne représente une scène biblique ou contemporaine. Plusieurs d'entre ces sujets peuvent être non seulement historiques, mais allégoriques. Aller au delà, c'est sortir de la science sérieuse. Nous ne nous y arrêterons pas [2]. »

Ni trop d'imagination, ni trop de scepticisme, dirons-nous. Les cycles restitués par de Rossi et Mgr Wilpert sont invraisemblables. Chaque symbole doit être étudié en lui-même.

Il est bien certain que, dans les chapelles des Sacrements, au cimetière de Calliste (début du IIIe siècle), le baptême du chrétien fut représenté en même temps que le baptême de Jésus; mais de savoir si le pêcheur prenant un poisson, Moïse frappant le rocher (pl. X,1), la figure puisant de l'eau

1 WILPERT, *Malereien*, p. 151 et suiv. Dom LECLERCQ, *Manuel*, p. 204.
2. Dom LECLERCQ, *Manuel*, p. 205.

sont symboles du baptême, ainsi que cela paraît évident selon la logique des cycles symboliques, voilà qui reste bien douteux; car le pêcheur peut indiquer simplement le paysage, et, selon la logique de l'idée du salut, les autres scènes faire allusion au *refrigerium*.

De même, on voit dans les chambres des cimetières de Calliste, à côté du banquet des Sept (pl. X, 4), une orante debout près d'une petite table, sur laquelle un poisson est servi (pl. IX, 3). Un personnage étend le bras vers le poisson. C'est, pour Mgr Wilpert, un prêtre accomplissant l'acte de la consécration et, à côté de lui, une chrétienne sauvée par l'Eucharistie. Mais cette explication n'est possible que si le repas des Sept est bien le banquet liturgique. D'autre part, il est difficile de supposer l'orante au ciel, tandis que la table et le personnage voisin, qui font partie du même groupe, seraient sur la terre. N'est-ce pas une autre forme du banquet céleste? On pourrait multiplier les exemples de ce genre pour démontrer combien fut audacieuse à l'excès la théorie des cycles.

En résumé, l'Ichthys signifie le Christ. Il constitue, avec le pain et le vin, la mystique nourriture des fidèles comme aussi le mets symbolique servi aux bienheureux sur les gazons fleuris du verger céleste. C'est lui qui confère à tous les banquets chrétiens des catacombes leur essentielle unité.

Autres Scènes chrétiennes. La Vierge. Fresques postérieures a la Paix de l'Église. Dans une fresque célèbre du cimetière de Priscille, on croit généralement reconnaître la vêture d'une vierge consacrée à Dieu (pl. XI, 4). A l'avant-plan, la même figure se verrait en orante; dans le fond, la Vierge tiendrait l'Enfant sur ses

genoux (pl. XI, 3). Mais cette interprétation est peu sûre. N'était la difficulté de concevoir comme un mariage chrétien la cérémonie accomplie par le prêtre, il serait bien plus vraisemblable de voir en cette fresque la triple représentation d'une chrétienne comme épouse, comme mère et comme élue [1].

Aussi bien, la Vierge apparaît assez souvent et très tôt aux catacombes. Son image la plus connue est au cimetière de Priscille, dans une fresque du IIe siècle. Assise, elle allaite l'Enfant. Et tandis que celui-ci presse son sein, tourne la tête, non sans mutine pétulance, elle, gravement, le buste un peu penché, l'enveloppe de ses bras. En même temps, elle écoute un personnage drapé qui, devant elle, parle et dont la main levée indique une étoile (pl. XI,2). C'est Isaïe, dit-on généralement, qui compara le Seigneur à un astre nouveau, dont la lumière serait éternelle. En réalité, ce n'est peut-être que le héros d'une légende que nous ignorons, montrant l'étoile qui le guida vers la crèche.

L'adoration des Mages est représentée (pl. X,3) au cimetière de Priscille (Capella Græca). Il est une Annonciation, semble-t-il, au cimetière de Domitille (CABROL, *Diction.*, fig. 76). Les deux scènes, sur une voûte du cimetière des Saints-Pierre et Marcellin du IIe-IIIe siècle (KAUFMANN, *Handbuch*, fig. 134) sont figurées en même temps que le baptême du Christ, le bon Pasteur, l'orante et le Christ enseignant. La représentation de la Vierge tient une place importante dans l'iconographie cimétériale. Elle montre

1. Cette explication proposée par MITIUS (*Ein Familienbild aus der Priscilla Katakombe*, 1er fascicule des *Studien zum christlichen Altertum*, de Ficker) est repoussée par Mgr. Wilpert au moyen d'arguments non péremptoires. Voir *Malereien*, p. 141, note 4.

la Mère à côté du Fils, l'Auxiliatrice, peut-on croire, à côté du Rédempteur.

Il nous reste à mentionner ici les fresques postérieures à la paix de l'Église. Elles représentent pour la plupart le Christ en la gloire de son paradis. Ce sont des images de puissance et de majesté qui naquirent généralement dans la splendeur des temples, quand l'Église célébra son triomphe. Le symbole fait place au dogme; le mystère favorable aux tombeaux le cède à la lumière inondant les vaisseaux des basiliques.

C'est la *Majestas Domini*, le Christ trônant dans le ciel au milieu de ses apôtres comme un roi au milieu de sa cour. Il apparaît nimbé, triomphant (pl, XII,2); ou bien il enseigne la Loi, le bras levé, le geste large, tandis que les apôtres, parmi lesquels Pierre et Paul occupent toujours une place d'honneur, l'écoutent (pl. XII,1). Parfois (PÉRATÉ, fig. 106), il remet au prince des apôtres le Livre sacré *(Traditio Legis)*. Toutes ces représentations sont étroitement apparentées. Elles font du Christ le Roi de la gloire et le Législateur suprême, de Pierre et de Paul les premiers témoins de la loi divine.

Plus fréquente encore est la scène où le Sauveur accueille les élus, dont les introducteurs au paradis sont, le plus souvent, Pierre et Paul. Ainsi le voyons-nous poser la main, en signe de bienveillance, sur la tête d'une orante dans une fresque du cimetière d'Hermès qu'on accoutuma, sans raison suffisante, depuis Bosio, de considérer comme un Jugement de l'âme[1] (PÉRATÉ, fig. 110). Ailleurs, il se présente aux nouveaux élus, comme autrefois le bon Pasteur, dans les

1. La scène se passe au ciel. L'âme est déjà reçue parmi les bienheureux, son geste le prouve.



1. Entrée de Veneranda au paradis, cim. de Domitille, 2e *moitié du IVe s.* (Wilpert, 21). — 2. La Prophétie d'Isaïe (?), cim. de Priscille, 1re *moitié du IIe s.* (Wilpert, 22). — 3-4. Scènes de famille, cim. de Priscille, 2e *moitié du IIIe s.* (Wilpert, 79-81).

jardins fleuris du ciel (Pératé, fig. 111). On aura remarqué le rôle des saints. Étant invoqués sur terre comme de puissants protecteurs, ils ouvrent aux âmes les portes du paradis.

Déjà, nous avons cité saint Pierre et saint Paul, vrais ministres du Seigneur. Parfois, on devine un patron spécial choisi par le chrétien avant sa mort et fidèle à le recevoir au seuil du séjour bienheureux. Au cimetière de Domitille, Veneranda est introduite par sainte Pétronille (pl. XI, 1). On notera qu'à partir du IVe siècle, le paradis ne ressemble plus d'ordinaire au jardin des visions primitives, mais à un intérieur de palais ou de basilique. Telle devait être la demeure d'un roi. On l'indique par des colonnes. On figure la porte de cette cour céleste par des rideaux glissant sur tringles que les saints protecteurs ouvrent eux-mêmes afin de livrer passage à l'orante s'avançant vers Dieu, les bras tendus (Pératé, fig. 112 et 113). A partir du VIe siècle, l'art byzantin envahit les catacombes (pl. XIII). Le Christ et ses saints n'ont plus rien de la grâce antique. Jetons donc un dernier regard sur cette peinture primitive des catacombes, dont semblable ne sera plus jamais, dans l'évolution de l'art chrétien, aussi noble, aussi fervente !

L'Art et le Beau dans la Peinture cimétériale. Qu'elle soit pleine de noblesse, la peinture des catacombes, tout ce qui précède l'a suffisamment démontré. On peut certes lui dénier beaucoup de qualités qui font les chefs-d'œuvre accomplis. Même, en tenant compte de la décadence générale des arts au commencement de l'ère chrétienne, on pourra s'étonner que la beauté en elle soit si rare, la vie si pauvre. Le dessin n'a plus guère de sûreté que dans l'ornementation, et celle-ci, tout aimable qu'elle soit, n'est

point très variée et ne se renouvelle pas. Il est une science de composition, pour autant que la tâche du peintre se confonde avec celle du décorateur, mais la représentation de l'humanité vivante, agissante, manque de vérité. On ignore le mouvement dans l'action, l'animation dans le drame. Tout épisode est figuré selon les besoins du décor et régi par les principes de la plus froide symétrie. Le pittoresque, à de rares exceptions près, est purement imaginatif. Enfin, le don merveilleux d'exprimer la mobilité de l'esprit, les agitations de l'âme, dans l'intention de frapper les yeux et d'émouvoir les sentiments, nul peintre des catacombes ne l'a possédé. Tout cela est vrai, il faut le concéder. Mais la noblesse, la dignité, le je ne sais quoi de suprême dans le geste et l'attitude, par quoi se crée le style : voilà ce qu'on ne peut refuser à la peinture catacombale.

Les personnages qu'elle présente et fait mouvoir ont quelque chose de mystérieux. Ce sont des figures graves, aux poses réfléchies, aux gestes lents. Sur leurs physionomies, où parfois se devinent des tendresses cachées, jamais le sourire ne fleurit. Et l'on dirait que leurs gestes ne sont point réels, tant leur esprit paraît absent, étranger aux actes qu'ils accomplissent. C'est qu'en réalité, cet art symbolique en fait les acteurs d'un drame dont nous apercevons les extérieures péripéties, non les ressorts intelligents. Ils n'ont rien de personnel : ce sont des idées bien plus que des hommes vivant leur vie; moins des personnages d'histoire que les instruments d'une pensée voilée à dessein : peinture, au premier chef, intellectuelle.

Voilà pourquoi, malgré tant d'indigence au point de vue de la forme, nous ne pouvons dénier la noblesse aux attitudes tranquilles, aux gestes mesurés des patriarches et des

bons Pasteurs. Qu'est-il besoin de démontrer leur valeur symbolique? Il n'est pas de plus profond symbole que la façon dont ils traduisent la vie réelle !

La peinture cimétériale, dans ses compositions figurées, s'adresse avant tout à l'intelligence. Elle est évocatrice de souvenirs et d'idées. C'est pourquoi elle néglige la couleur locale, les agréments pittoresques et la vie dans l'histoire. C'est pourquoi aussi elle ne concentre, ni ne raconte, en les décrivant, les épisodes qui font l'objet de ses représentations; elle se contente de choisir en eux le détail qui en fera souvenir le mieux. Pénétrée d'ailleurs de cette conviction que son rôle premier est de décorer, elle dissocie sans scrupules les divers éléments d'une action : qu'on se rappelle, par exemple, le poisson et les corbeilles de la crypte de Lucine (pl. VIII).

Aussi bien, l'art antique ne lui avait-il pas donné cet exemple? Mais, plus audacieuse encore que lui, elle use de raccourcis et de contaminations. Elle crée des associations de faits, pour engendrer des associations d'idées; ainsi, les corbeilles de la multiplication des pains accompagnent les banquets célestes. Elle sélectionne l'histoire. Elle soumet la vie au sceptre de la pensée. Ce que les cœurs ont inventé, elle le transporte dans la réalité des faits. Et quand les yeux contemplent encore des choses matérielles savamment réunies, l'esprit agile déjà s'envole et se perd dans l'immensité des rêves.

C'était là une conception subtile, dont les détours souvent nous égarent, mais qui repose, au fond, sur une grande naïveté d'âme, une naïveté d'enfant, pour qui, entre la réalité et le rêve, n'existe point l'abîme que creuse l'expérience. C'était une conception de ferveur, non point exprimée par

des émois subits, une passion expansive aux gestes variés, mais par une gravité bien plus profondément religieuse, une sublimation de l'esprit, une concentration de l'âme...

Au fond, ces qualités sont bien antiques. Le génie de l'art gréco-romain s'était là parfaitement adapté aux aspirations de la pensée chrétienne. Il rendait la noblesse ; il sut rendre aussi cette joie intime de la société chrétienne, ces allégresses et ces émotions qui avaient leur source dans la paix et qui s'exprimaient le mieux par la sérénité. Est-il rien de plus candidement joyeux, de plus idéalement céleste que les paradis des catacombes? En réalité, l'art antique avait l'habitude du surhumain, et l'irréel tenait une place importante dans sa poésie décorative. Pour le comprendre, à l'époque des origines du christianisme, il faut se rappeler à la fois l'idéal toujours vivant de la sculpture attique et les fresques de Pompéi, aux couleurs claires, au décor aérien. Il élevait l'homme en beauté. Il transformait la nature en grâce. En fallait-il plus pour qu'il fût dans la société chrétienne un merveilleux moyen d'expression?

Aussi, à mesure qu'il déchut, la poésie des œuvres chrétiennes déchut avec lui. C'est la preuve qu'entre l'idéal antique et cette poésie chrétienne, il y avait plus qu'une association momentanée, plus même qu'une intime union : nous pouvons dire une essentielle unité, dont la vigueur était indispensable à la fécondité, à la beauté de l'art. Tout démontre, dans les œuvres de sens chrétien et d'allure antique, la possibilité d'une prodigieuse Renaissance. Ébauchée aux catacombes, elle tendit à se manifester pleinement après le triomphe de l'Église ; mais les invasions ruinèrent tout espoir. Et comme elle fut longue, après cela, l'attente de la résurrection des arts !

BIBLIOGRAPHIE. — La « littérature » moderne relative aux catacombes commence avec l'œuvre de J.-B. DE ROSSI, consacré également à la topographie des cimetières et à l'interprétation des fresques et bas-reliefs. C'est un monument impérissable que la *Roma sotterranea cristiana*, 3 vol., in-fol., Rome, 1864-1877. A consulter aussi les articles nombreux de DE ROSSI dans le *Bullettino di archeologia cristiana* (1863-1894), revue fondée par le célèbre archéologue et qui se perpétue aujourd'hui dans le *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana* (depuis 1895).

Le grand ouvrage de de Rossi est résumé par SPENCER NORTHCOTE et W. R. BRONLOW, *Roma sotterranea*, Londres, première édition, 1869 deuxième édition, 1879; ce livre fut lui-même traduit et augmenté par P. ALLARD, *Rome souterraine*, Paris, 1873, deuxième édition, 1874. Citons encore Henri DE L'ÉPINOIS, *Les Catacombes de Rome*, Bruxelles, 1898, (résumé du précédent); M. LEFORT, *Etudes sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie*, Paris, 1885; PÉRATÉ, l'*Archéologie chrétienne*, Paris, 1894; KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst*, I, Fribourg-en-Brisgau, 1895; O. MARUCCHI, *Eléments d'archéologie chrétienne*, 3 vol., Rome, 1899-1903. Tous ces volumes procèdent directement de l'enseignement de de Rossi. La position actuelle des disciples et continuateurs du maître est indiquée dans ses points essentiels par l'ouvrage récent de O. MARUCCHI, *Le Catacombe romane*, compendio della « Roma sotterranea », seconda edizione, messa al corrente delle piu recenti scoperte, in-8°, Rome, 1905.

Par rapport à l'interprétation des fresques, les théories du grand archéologue romain furent corrigées sur un point capital, la signification des scènes de l'Ancien Testament, par Edm. LE BLANT, *Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles* (coll. des Monuments pour servir à l'histoire de la France), Paris, 1878. L'introduction de cet ouvrage est d'une lecture indispensable.

Dans le même temps, l'érudition protestante donnait les livres suivants : Th. ROLLER, *Les Catacombes de Rome*, 2 vol., in-folio, Paris, 1881 (la meilleure illustration des peintures cimétériales, jusqu'en ces derniers temps; opposition exagérée au symbolisme); V. SCHULZE, *Archaeologische Studien*, Vienne, 1880, et *Archaeologie der christlichen Kunst*, Munich, 1895 (parmi ceux qui critiquèrent les théories exégétiques de de Rossi, le plus remarquable; toujours à consulter); N. MULLER, art. *Koimeterien*, dans *Realenzyklopædie fuer protestant. Theologie und Kirche*).

Parmi les ouvrages récents, le plus important, celui qui devait donner un nouvel essor aux études d'archéologie chrétienne, est le suivant : WILPERT *Die Malereien der Katakomben Roms*, 2 vol., in-folio, dont un volume de texte (595 p.) et un volume contenant plus de 250 planches en noir et

en couleurs, Fribourg, Herder, 1903; édition italienne : *Le Pitture delle Catacombe romane*, Rome, Desclée, 1903 (illustration définitive des peintures cimétériales). Mgr Wilpert, déjà auteur de travaux importants sur le symbolisme chrétien primitif, notamment : *Principienfragen der christlichen Archaeologie*, Fribourg, 1889, est le protagoniste du symbolisme didactique, dogmatique, et des cycles de représentations étroitement liées les unes aux autres. Il a trouvé des contradicteurs sympathiques, mais résolus dans Dom LECLERCQ, *Manuel d'archéologie chrétienne*, 2 vol., Paris, 1906; ID., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* (Dom Cabrol), article *Catacombes* (art des); M. BESNIER, *Les Catacombes de Rome*, Paris, 1909 (livre excellent aussi pour ce qui concerne le topographie des catacombes); C. M. KAUFMANN, *Handbuch der christlichen Archæologie*, Paderborn, 1905.

A. PÉRATÉ, en publiant dans l'*Histoire de l'Art* (A. MICHEL), in-8°, t. I, Paris, 1905, le chapitre *Commencements de l'art chrétien primitif en Occident*, n'a pas modifié notablement les idées exprimées dans son *Manuel*. Au contraire, le livre de L. VON SYBEL, *Christliche Antike*, Marbourg, 1906, va beaucoup trop loin en considérant le symbolisme chrétien comme la dernière fleur de l'esprit antique.

Comme recueil de textes destinés à expliquer les peintures : E. HENNECKE, *Altchristliche Malerei und altchristliche Litteratur*, Leipzig, 1896.

Sur les autres catacombes que celles de Rome, relevé et bibliographie dans LECLERCQ, *Dictionnaire* (Cabrol), article *Catacombes*, fasc. XX.

Il serait long de citer tous les articles et monographies relatifs à l'interprétation des fresques. Nous ne signalerons que quelques travaux spécialement remarquables ou se rattachant à des sujets de prime importance.

Sur la peinture antique : A. MAU, *Pompéï*, its Art and Life, in-8°, Londres, 1907; son influence sur la peinture chrétienne au point de vue décoratif : LECLERCQ, *Dictionnaire* (Cabrol), article *Amours;* scènes bibliques : K. MICHEL, *Gebet und Bild*, in-8°, Leipzig, 1902, fascicule premier des *Studien ueber christliche Denkmaeler*, de Johannes FICKER, Leipzig, Weicher; cette collection de monographies, paraissant à raison de deux ou trois par an, depuis 1902, succède aux *Studien zum christlichen Altertum u. Mittelalter*, Leipzig, Dieterich (Weicher), 1895-1901, publiées déjà sous la direction du même savant. Travaux de valeur.

Sur l'Ichthys : MOWAT, 'Ιχθύς (*Atti del congresso di archeol. cristiana*, Rome, 1900, p. 1) : origine alexandrine du Poisson; ACHELIS, *Das Symbol des Fisches*, Marbourg, 1888 (contra : Wilpert dans *Principienfragen*, op. cit.). La théorie de R. PISCHEL *(Ursprung des christlichen Fischsymbols*,

Comptes-rendus de l'Académie des sciences de Berlin, 1905, et Berlin, Reimer, 1905) d'après laquelle le Poisson serait originaire de l'Inde, n'est pas destinée à vivre. Beaucoup plus importants sont les rapprochements avec les rites syriens de la manducation d'un poisson sacré (Voir CUMONT, *Religions orientales*, p. 142). La question de l'Ichthys dans son ensemble est étudiée à nouveau par F.-J. DOLGER, *Roemische Quartalschrift*, 1909, 1-12, 161-174.

Sur les banquets : WILPERT, *Fractio panis*, Fribourg, 1895; LIELL, «*Fractio panis*» *oder* « *cena cœlestis* », Trèves, 1903; MATHAEÏ, *Die Todtenmahldarstellungen in der altchristlichen Kunst*, Magdebourg, 1899; LECLERCQ, *Dictionnaire* (CABROL), articles *Agape, Ame*.

Types du Christ et des Apôtres : N. MULLER, *Christusbilder (Realenzyklop. fuer protest. Theolog. und Kirche*, IV, 73); J. FICKER, *Die Darstellung der Apostel in der altchristl. Kunst*, Leipzig, 1887; E. WEIS-LIEBERSDORFF, *Christus und Apostelbilder* (influence des Évangiles apocryphes), Fribourg, 1902.

Bon Pasteur : CLAUSNITZER, *Die Hirtenbilder in der altchristl. Kunst*, Erlangen, 1904.

Sur les représentations de la Vierge : LIELL, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau...*, Fribourg, 1887; WILPERT, *Madonnenbilder aus den Katakomben (Roemische Quartalschrift*, 1889, p. 290 et suiv.).

Vierges, mariage : WILPERT, *Die Gottgeweihten Jungfrauen*, Fribourg, 1892; cf. *Malereien*, p. 204; MITIUS, *Familienbild*, op. cit., Leipzig, 1902; PELKA, *Altchristliche Ehedenkmaeler*, in-8°, Strasbourg, 1901 (fasc. IV de l'excellente collection : *Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, dans laquelle ont paru plusieurs ouvrages sur l'archéologie chrétienne).

Nombreux articles sur les catacombes et les fresques dans *Nuovo Bullettino* (v. Bibliographie, p. 30) et *Roemische Quartalschrift fur christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* (1887 et suiv.).

La *Roemische Quartalschrift* publie régulièrement, depuis 1900, une bibliographie très complète d'archéologie chrétienne (Mgr KIRSCH).



1. Christ enseignant entre les Apôtres, cim. de Domitille, *milieu du IV*e *s.* (Wilpert, 193). — 2. Crypte des Saints éponymes, cim. des SS. Pierre et Marcellin. *IV-V*e *s.* (Wilpert, 252).

CHAPITRE VI

STATUES ET SARCOPHAGES

La Statuaire et les Catacombes. Pourquoi il n'y eut pas de statues dans les cimetières. Le groupe de Panéas. La statuaire après la paix de l'Église. Le bon Pasteur du Latran, son caractère et ses origines. La statue de saint Hippolyte au Musée du Latran. Le saint Pierre du Vatican : v^e^ ou xiiie siècle? Statuettes. Fin de la statuaire antique.

La Statuaire et les Catacombes. On ne connaît qu'une seule statue au sujet chrétien dont l'exécution se place avant la paix de l'Église : le bon Pasteur du Latran. Encore est-elle symbolique et peut-elle provenir d'un atelier païen. Cette constatation, quand on vient de mesurer la richesse chrétienne de la décoration des catacombes, suffit à démontrer la fortune différente de la statuaire et de la peinture chez les fidèles des premiers siècles. La dernière fut adoptée avec joie et tenue pour un art innocent, susceptible de représenter les choses chrétiennes et d'en manifester pieusement les symboles cachés. La première, au contraire, resta suspecte d'idolâtrie. On la jugea périlleuse, sinon de sa nature, du moins à cause de l'usage qu'on en avait fait, qu'on en faisait chaque jour encore, pour les besoins des religions païennes.

Là est le vrai motif du discrédit indéniable dont pâtit la statuaire. En vain alléguera-t-on que sa place était peu

indiquée dans les catacombes, avec leurs couloirs étroits, leurs cubicules aux voûtes basses, éclairés seulement par les lampes d'argile... N'y avait-il pas de larges ambulacres et de spacieuses chapelle où des statues, voire des groupes sculptés auraient offert un objet glorieux à la piété des fidèles? Sans doute, il ne pouvait être question de perpétuer par des statues la mémoire des ordinaires défunts : les païens eux-mêmes ne le faisaient pas. Mais quand on glorifia les grands évêques, les martyrs illustres, n'aurait-on pu ériger des statues et des groupes en leur honneur, ainsi que les anciens le faisaient pour leurs magistrats suprêmes et les héros nationaux? De même, nous concevons fort bien qu'il eût répugné aux chrétiens de dresser la figure du Christ sur un piédestal, — représentation matérielle et qui aurait paru assimiler le Fils de Dieu aux divinités abhorrées, — mais on pouvait multiplier les statues du bon Pasteur.

Dira-t-on que les chrétiens étaient trop pauvres pour commander des statues, qu'il eût été difficile d'établir un atelier de sculpteur au fond des catacombes ou trop dangereux de faire des commandes à des artistes païens? De telles raisons paraissent peu sérieuses. Les chrétiens riches ne manquaient pas. Et personne n'ignore qu'il y avait des sculpteurs chrétiens, tel cet Eutropos qu'on voit sur sa pierre funéraire décorer un sarcophage, tels surtout ces « quatre saints couronnés », qui exécutaient sans scrupule des statues à la signification indifférente, mais qui moururent plutôt que de sculpter des images idolâtriques [1].

En vérité, si l'art chrétien, aux trois premiers siècles, négligea complètement, ou peu s'en faut, la statuaire, ce

1. BIGELMAIR, *op. cit.*, p. 329.

fut de parti-pris, par la crainte d'agir d'une façon semblable à celle des païens, pour ne pas égarer la piété et courir le risque d'exposer le Christ, les martyrs, à d'indignes adorations. Qui ne le voit? Il y avait là, théoriquement, une inconséquence : la peinture et le bas-relief n'étaient, pas moins que la statuaire, au service de l'idolâtrie; et s'ils étaient innocents, comment la statuaire eût-elle été coupable? C'est qu'elle n'était point, comme les autres arts, décorative, attachée aux demeures et, comme eux, capable de raconter des histoires édifiantes. Elle n'était point non plus étroitement liée aux usages funéraires, grâce auxquels fresques et bas-reliefs furent si complètement adoptés. Orgueilleusement, devant les temples, sur les places publiques, au grand soleil, elle proclamait la sublimité des dieux et glorifiait leur règne. Elle était la manifestation la plus haute, la plus complète de l'idolâtrie, avec laquelle on avait fini par l'identifier. De là son sort immérité. Quand les autres arts se perpétuaient en la société chrétienne, elle partagea le sort des anciens dieux. Leur déclin fut aussi le sien. En même temps qu'eux, on l'oublia.

Le Groupe de Panéas. Pourtant, s'il faut en croire l'historien Eusèbe (267-340), il y aurait eu, dès l'âge du Sauveur, un groupe de bronze si parfaitement chrétien et si parfaitement plastique qu'avant la Renaissance il n'y en aurait pas de pareil à signaler dans l'art chrétien. Il s'élevait, dit Eusèbe, à Panéas (Césarée de Philippes) : c'était un ex-voto de l'hémorrhoïsse que Jésus avait guérie et qui, en souvenir de sa délivrance, avait fait élever le monument devant sa maison. On voyait le Christ debout, accueillant d'un geste de miséricorde la pauvre femme prosternée à ses pieds en suppliante.

Et le groupe subsistait encore à l'époque d'Eusèbe. « Je l'ai vu de mes yeux, dit ce dernier, lors du séjour que je fis en cette ville. » Et comme s'il eût prévu l'étonnement un peu scandalisé de ses lecteurs : « On ne doit pas s'étonner, ajoute-t-il, que d'anciens païens, ayant éprouvé les bienfaits du Sauveur, en aient agi ainsi. »

Des historiens postérieurs virent le groupe comme Eusèbe et l'interprétèrent de la même façon. Néanmoins, la plupart des archéologues modernes estiment qu'Eusèbe fut induit en erreur ou même mystifié. Une date si ancienne, une représentation matérielle à ce point, que la statue aurait été, en quelque sorte, un portrait du Christ : il y a, en effet, de quoi éveiller le scepticisme. On pense généralement que le groupe dont parle Eusède représentait une province agenouillée devant un empereur.

Cependant, Eusèbe se fût-il ainsi payé de mots? N'eût-il pas été capable de reconnaître l'empereur et la province suppliante? Enfin, comment un groupe civique, tel que celui-là, se serait-il trouvé devant une maison privée et non sur une place de choix, devant un temple? Sur les sarcophages chrétiens du IVe siècle, le groupe de Jésus et de l'hémorrhoïsse est fréquent. Il a quelque chose de monumental et répond, en somme, à la description d'Eusèbe. Quant à l'argument d'invraisemblance, l'historien lui-même l'a réfuté en considérant l'hémorrhoïsse comme une païenne reconnaissante.

Nous penchons à croire que ce groupe exista [1]. Mais c'est là un fait unique, d'autant plus facile à comprendre qu'il remonte à une date plus ancienne et qui n'est point de nature

1. *Cf.* SCHULTZE, *Archaeol. der altchristlichen Kunst*, p. 282-286.





1. Christ, cim. de Pontien, *VI-VII*^{e} *s.* (Wilpert, 257). — 2. Saint Pollion entre saint Marcellin et saint Pierre, cim. de Pontien, *fin du V*^{e} *s.* (Wilpert, 255).

à modifier ce que nous avons dit précédemment sur la fortune de la statuaire parmi les premiers chrétiens.

Le bon Pasteur. D'une tout autre importance est la statue du bon Pasteur, conservée aujourd'hui au Musée du Latran. C'est le chef-d'œuvre de la statuaire chrétienne (pl. XIV, 1).

Elle entra dans les collections romaines au commencement du xixe siècle, mais on ne sait où elle fut retrouvée. Les jambes et les mains du berger sont modernes, de même que la tête de l'agneau.

Selon le type que l'art chrétien avait adopté partout, le bon Pasteur portait le costume des pâtres : l'exomide serrée à la taille, les jambières et les sandales. La panetière pendait à son côté. Tête nue, imberbe, une jambe portée en avant, il apparaissait au repos dans une attitude éminemment plastique. Il était noble et doux. C'était un être harmonieux, fait d'imitation antique et de sentiment chrétien, un type vraiment nouveau qui faisait souvenir de Calamis, auteur de l'Hermès criophore, mais qui traduisait surtout la poésie des paroles évangéliques.

Rien ne frappe, en effet, comme le caractère faunesque des jeunes dieux criophores de l'antiquité. On devine en eux, sous la grâce de l'adolescence, des astuces précoces et, comme en germe, les passions des divinités sylvestres... Il n'est rien de pareil dans le berger du Latran. Son attitude est toute gracieuse. La bonté s'exprime sur son visage. Ses lèvres entr'ouvertes, ainsi que son regard, indiquent une douceur mélancolique avec une sorte de résignation. Et ces traits conviennent si parfaitement à son caractère, à

son rôle, qu'on est tenté d'y voir une première et définitive révélation du sentiment chrétien.

Ceci à bon droit, mais avec cette réserve qu'il n'y avait là rien autre chose que l'adaptation à l'art chrétien d'une expression commune à beaucoup de portraits du commencement du IIIe siècle. Sous Adrien, on avait commencé d'indiquer dans les bustes la direction et l'éloquence du regard en creusant la pupille. En même temps, la rigidité emphatique des têtes impériales avait fait place à une sorte de mélancolie pensive dont témoignent les portraits idéalisés d'Antinoüs, les bustes de Marc-Aurèle et surtout de Commode (pl. XIV,3). Il est au Musée d'Athènes une tête de cette époque [1], vraiment poignante de tristesse intérieure, de passion découragée, de fièvre brûlant encore sous les cendres de la résignation. On la prit autrefois pour une tête du Christ, alors que c'était le portrait d'un Oriental avec l'expression de physionomie très à la mode sous le règne de Commode et de ses successeurs. De même, le bon Pasteur du Latran n'est chrétien qu'à travers une physionomie antique. Des archéologues le rattachent à la statuaire grecque et à l'art chrétien d'Orient : il suffira peut-être de constater qu'avec son front bas, ses joues pleines, ses lèvres épaisses, il rappelle les types de la période antonine.

Le bon Pasteur trouvé près de Saint-Paul (pl. XIV,2) date du IVe siècle et marque une grande décadence, à tous points de vue. Il est encore une douzaine d'autres statuettes représentant le même type symbolique, qui sont toutes postérieures à la paix de l'Église et proviennent des lieux

1. Mrs Strong, *Roman sculpture*, pl. CXXII.

les plus divers. Beaucoup dépouillent le berger céleste de toute poésie, revenant au type rustique de l'antiquité.

Le triomphe de Constantin s'accomplit sans que la statuaire chrétienne fleurît davantage. Les motifs de tenir en suspicion l'art des Phidias et des Praxitèle subsistaient toujours, quoique diminués. De plus, le talent de modeler le corps humain allait se perdant, même dans l'art profane; en sorte qu'à une pauvreté voulue et qui n'était pas sans fierté, succéda une indigence irrémédiable.

Saint Hippolyte. Il n'est guère possible de faire honneur à l'art chrétien du saint Hippolyte (pl. XIV, 4) conservé au Musée du Latran. La tête et les bras sont des restaurations; et si l'on voit gravés sur le siège l'énumération des œuvres de saint Hippolyte, ainsi que le calendrier pascal rédigé par lui sous Alexandre Sévère, on n'en peut conclure à l'origine chrétienne de la statue. Il est vraisemblable qu'à l'époque où le saint fut glorifié, — peut-être sous le pontificat de Damase — on métamorphosa en son honneur une statue de rhéteur ou de philosophe. De là, des mutilations préméditées, l'assemblage de fragments étrangers les uns aux autres, l'inscription gravée sur le siège. Ainsi, quand fléchissait la rigueur des principes à l'égard de la statuaire, on se procurait des statues très belles, sinon très pieuses. L'art n'avait que faire en de telles opérations.

Saint Pierre. Mais que penser de la célèbre statue de bronze de saint Pierre, vénérée dans la basilique du Vatican (pl. XV) ? Cette œuvre énergique et majestueuse, convient-il de l'attribuer aux artistes chrétiens de l'époque de Constantin ou de l'époque de Théodose? Fait-elle partie

de l'art chrétien primitif ou bien, comme beaucoup d'archéologues le croient aujourd'hui, n'est-elle pas plutôt une fonte du XIIIe siècle, une œuvre de la première Renaissance italienne, exécutée d'après un modèle ancien? Des connaisseurs éminents de l'art romain et de l'art italien [1] n'hésitent pas à l'attribuer au maître sculpteur Arnolfo di Cambio, occupé à Rome vers 1280.

Une telle opinion déconcerte au premier abord, parce qu'il n'est rien de plus frappant en la statue de saint Pierre que sa draperie et son attitude, marquées du plus pur accent de l'antiquité. Mais quoi? Il suffit que son auteur ait pris pour modèle une statue antique de rhéteur ou de magistrat. Ces caractères d'antiquité ne doivent donc pas nous induire en erreur.

Bien mieux, il semble qu'on puisse indiquer la statue dont le saint Pierre n'est qu'une copie en certains points modifiée : c'est un marbre polychromé qui se trouve aujourd'hui dans les cryptes de la basilique vaticane [2], un saint Pierre également, dont la pose et les draperies sont semblables à la pose et aux draperies du bronze, à ce point que l'une des deux statues doit nécessairement avoir inspiré l'autre. Or, le marbre de la crypte est une statue antique de philosophe, à qui très tard, en plein moyen âge sans doute, on donna sa tête actuelle, au type bien connu de saint Pierre. La statue de la basilique vaticane fut donc exécutée d'après le marbre relégué aujourd'hui dans les cryptes : c'est de là que provient son caractère antique.

Quels sont, dès lors, les critères qui nous restent pour

1. WICKHOFF, *Zeitschrift f. bildende Kunst*, 1890, p. 109 et suiv. VENTURI, *Storia dell' arte italiana*, IV, p. 113 et suiv.

2 KRAUS, *Geschichte der christl. kunst*, I, p. 232, fig. 187.

déterminer la date d'exécution de la statue et fixer notre choix entre la basse antiquité, v^e ou vi^e siècle, et le moyen âge? Ce sont des constatations de fait comme celle-ci : les clefs et les sandales de saint Pierre présentent des détails inconnus à toute l'antiquité; ce sont des remarques justifiées par tout ce que nous savons sur l'évolution des métiers d'art pendant l'antiquité et au moyen âge : jamais, ni au ve ni au vi^e siècle, on n'aurait trouvé praticien capable d'exécuter la fonte d'une statue aussi grande, aussi compliquée dans certaines de ses parties; enfin, c'est la comparaison avec les œuvres connues du ve ou vi^e siècle, d'une part, et, d'autre part, avec celles d'Arnolfo et de son école.

Il est remarquable qu'un des tenants de l'opinion traditionnelle fasse cet aveu : « Vraiment, on ne sait que dire, les points de comparaison manquent tout à fait, pour attribuer au ve siècle cette œuvre superbe; l'on ne peut que combattre d'instinct, sans preuves décisives, l'opinion des savants qui la reportent au xiiie siècle[1]. » Eh quoi! elle serait isolée dans son temps, cette statue magistrale? Quand les métiers — pour ne pas parler du talent personnel — en étaient restés à ce point de perfection technique, ils ne nous auraient laissé ni témoignages ni souvenirs d'entreprises analogues? Un artiste du ve siècle aurait érigé ce torse énergique, plus énergique et plus vivant que celui du modèle placé sous ses yeux; il aurait planté ce col aux muscles tendus; dressé cette tête à la peau sèche, à la robuste ossature; modelé ce masque aux traits durs, qui se contractent sous l'effort de la volonté et qui donnent à la physionomie une autorité redoutable, et c'est lui, enfin, qui aurait conçu dans la solennité, dans la puissance, cette image du magis-

1. Pératé, *Manuel*, p. 290.

tère apostolique, impérieuse comme la Loi, immuable comme le Destin?... Que ne réformons-nous dès lors tous nos jugements sur l'art du ve siècle ! Ce n'est pas une époque de déclin, comme nous avons accoutumé de le croire, mais de floraison.

En réalité, un art vieux n'a point le secret d'une telle vitalité physique et d'une telle clarté d'esprit. Le ve siècle n'est pour rien dans le saint Pierre du Vatican. Au contraire, on comprend qu'un artiste comme Arnolfo, bien timide encore et bien maladroit, lorsqu'il en était réduit à ses propres forces, ait pu se surpasser quand son effort fut soutenu par la vue d'une œuvre belle, qu'on le chargeait d'imiter. Ne se souvient-on pas que c'est dans des conditions analogues et pour atteindre à un même résultat que Nicolas d'Apulie exécuta la Vierge Mère et les Rois Mages de sa chaire de Pise? Ainsi, Arnolfo di Cambio échauffa les types de l'antiquité de son ardeur gothique.

Il adopta une attitude, des draperies, mais érigea le corps suivant un vouloir qu'on peut noter déjà dans sa statue de Charles d'Anjou, au palais des Conservateurs, à Rome. Cette œuvre date vraisemblablement de 1277; elle contient en germe les qualités portées au plus haut point dans la statue du Vatican. Mais quelle différence entre le visage inerte de Charles d'Anjou et la physionomie volontaire du saint Pierre ! Il n'est pas douteux que l'auteur de ce dernier prit pour modèle une tête antique. Le type de saint Pierre, fixé depuis longtemps, se confondait assez avec celui de beaucoup de têtes romaines : on a pensé, non sans raison, que celle de Marc-Aurèle avait inspiré l'artiste.

En résumé, tout porte à croire que la statue de saint Pierre au Vatican fut exécutée au XIIIe siècle. Et voici une

remarque qui confirme singulièrement cette opinion : le bronze romain, objet d'une vénération qui dura, dit-on, pendant tout le moyen âge, n'est cité pour la première fois qu'au XIVe siècle par Maffeo Vigio (1406-1457), chanoine de Saint-Pierre.

Ce monument échappe donc encore à l'art chrétien primitif, dont la gloire au point de vue de la statuaire se trouve réduite, de ce fait, presque à néant. On allègue les œuvres nombreuses du Ve siècle, énumérées dans les inventaires et notamment dans le *Liber pontificalis :* mais, parmi elles, il n'est point de statues. Faire parfois d'un rhéteur un saint, ou même transformer une statue païenne pour la placer ensuite dans une église, comme cette Rhéa du mont Didyme qu'on transporta sous Constantin dans un temple, en tant que suppliante, ce n'était pas, pour l'Église, favoriser l'éclosion d'une statuaire chrétienne, mais consentir au Prince et au peuple quelques concessions. Parmi toutes les inscriptions primitives, on n'en cite qu'une, du IVe ou Ve siècle, qui atteste la présence dans une église d'une vraie statue chrétienne [1]. Cette inscription se trouvait dans l'église de Saint-Chrysogone au Transtévère, gravée sur une base, et témoignait que « Flavius Tertullus avait donné à l'église cette œuvre de son ciseau ».

Parmi tant de témoignages, une seule statue dans le temple. Encore était-elle un don. Est-il rien qui montre mieux le rôle minime de la statuaire dans la décoration des églises? Il n'en résulte point que les autorités ecclésiastiques la jugeaient en soi condamnable, mais elles s'en défiaient toujours et ne désiraient point qu'elle refleurît, même pour le service de Dieu.

1. GRISAR, *op. cit.*, I, p. 431.

A partir de Constantin, l'art de la statuaire est représenté par les statues et bustes des empereurs. Il devint laïque, pour parler ainsi, et le resta jusqu'au XIIe siècle. Au contraire, le bas-relief ne cessera pas de contribuer au lustre des maisons du Seigneur et de collaborer à l'enseignement des fidèles. C'est par lui, comme par les miniatures et les mosaïques, que se perpétueront les disciplines artistiques de l'antiquité.



1. Bon Pasteur du Latran (phot. Anderson). — 2. Bon Pasteur de Saint-Paul, Musée du Latran (phot. Alinari). — 3. Buste de Commode (phot. Alinari). — 4. Saint Hippolyte, Musée du Latran (phot. Anderson).



Statue de saint Pierre, à l'église Saint-Pierre de Rome (phot. Anderson).

CHAPITRE VII

STATUES ET SARCOPHAGES (SUITE)

Généralités. Origines et histoire des sarcophages chrétiens. Leur fabrication dans les ateliers. Classification générale des sarcophages. Chronologie. Sujets neutres. Ornements et symboles. Le bon Pasteur et les scènes champêtres. Style épisodique. Compositions uniques. Type architectural. Double bandeau. Décadence de la composition et de la technique.

GÉNÉRALITÉS. Autant sont rares les statues dans l'art chrétien primitif, autant sont nombreux les bas-reliefs, parmi lesquels les plus anciens, les plus importants, au point de vue de l'évolution de l'art et des idées, sont ceux qui décorent les sarcophages. Jamais l'usage d'ensevelir les morts dans des cuves de pierre n'avait éveillé chez les fidèles les moindres scrupules religieux. Aussi n'est-il pas douteux que, si les circonstances n'avaient pas amené les chrétiens à adopter les formes de l'inhumation cimétériale, le nombre des sarcophages eût été grand dès les deux premiers siècles.

Leur rareté à cette époque tient à leur prix et aussi à la difficulté de se les procurer tels qu'on les désirait, vacants de toute représentation idolâtrique et même marqués des signes du christianisme. Le besoin ne s'en faisait pas grandement sentir. La sépulture préférée entre toutes, même par beaucoup de riches, n'était-elle pas celle qui réunissait tous les frères dans le sein de la terre, côte à côte, en l'humble

secret des loculi et des arcosoles? On se passait plus facilement de luxe que de piété dans les nécropoles souterraines.

Cependant, nous connaissons des sarcophages chrétiens qui remontent au IIe siècle; nous savons que les ambulacres dans les anciens cimetières étaient destinés à recevoir ces tombeaux volumineux. Au IIIe siècle, leur nombre s'accrut notablement, car la communauté elle-même s'était multipliée, comprenant dès lors des chrétiens de toutes les classes, de toutes les origines, par lesquels s'opérait de plus en plus sa fusion avec la société contemporaine. Il y eut des sculpteurs chrétiens pour exécuter les sarcophages des fidèles. C'est alors qu'on voit cette forme de l'art épouser peu à peu les idées chrétiennes, fixer son choix dans la multitude des épisodes et symboles, chercher ses procédés d'exécution et, toujours fidèle aux traditions antiques, incapable de créer véritablement, devenir originale à force d'adaptations.

Après la paix de l'Église, les sarcophages chrétiens abondèrent à l'infini. Il se fit, en effet, que la piété envers les martyrs et la force d'une coutume déjà séculaire retinrent nombre de sépultures dans les galeries des catacombes; mais combien de fidèles étaient heureux de proclamer, en inhumant leurs morts à ciel ouvert, la liberté enfin restituée, et de renouer, au grand jour, une tradition d'usages que la condition précaire de l'Église avait seule interrompue ! On a vu plus haut que les inhumations souterraines cessèrent complètement pendant le cours du Ve siècle. Depuis Constantin, on avait commencé d'ensevelir dans les atriums des basiliques extra-urbaines, la défense restant debout de creuser des tombes à l'intérieur de Rome. C'est là que se multiplièrent les sarcophages et que l'on peut suivre dans son évo-

lution la sculpture funéraire des chrétiens. Il n'en fut pas autrement dans les provinces qu'à Rome. Et si l'on ajoute qu'à partir du règne des Antonins, le paganisme lui-même avait renoncé généralement à l'incinération pour se rallier à la sépulture en sarcophages, on comprendra quel rôle important jouèrent les bas-reliefs funéraires dans les dernières étapes de l'art antique.

Ce n'étaient, le plus souvent, que des productions industrielles. Les sarcophages étaient fabriqués dans des ateliers semblables à ceux de nos marbriers. Le patron recevait les commandes et surveillait le travail de ses ouvriers. Peu soucieux de rien innover, il se flattait uniquement de connaître bien les usages de la décoration funéraire et la technique de son métier. Pour le reste, il était prêt à satisfaire à tous les désirs de sa clientèle. Ainsi s'explique qu'aux deux premiers siècles, et même plus tard, bien des sarcophages ont été commandés par les fidèles dans des ateliers païens. Un certain nombre de pièces achevées étaient toujours tenues en magasin avec un médaillon vide pour y sculpter l'image des défunts *(imago clypeata)* et un espace vacant pour y graver l'épitaphe.

A défaut de trouver ce qu'il désirait, l'acheteur pouvait consulter les cahiers du sculpteur, indiquer ses préférences au point de vue des sujets, des personnages, des emblèmes: le marbrier était tout disposé à l'aider et à le servir, son seul souci étant de complaire au goût du public. De beauté, d'idéal, de poésie artistique, il ne fut question que bien rarement, sinon dans le sens qu'attachent à ces mots la naïveté populaire et les époques de décadence. Le trépan remplaçait autant que possible le ciseau. La polychromie voilait les imperfections du relief.

Telle était cette organisation paresseuse, ce travail dont tout le mérite consistait dans la qualité professionnelle, et auquel les chrétiens ne changèrent rien. Car ils pouvaient bien imposer au ciseau de nouveaux sujets à exécuter; leur temps manquait également de science et d'imagination pour renouveler l'art au moyen du sujet. Les sculpteurs, quels qu'ils fussent, depuis la dernière moitié du IIIe siècle, répétaient généralement le passé; en guise d'originalité, ils démarquaient les anciennes compositions. De là vient l'embarras des ouvriers chrétiens quand leur clientèle exigea d'eux une décoration funéraire qui reflétât ses idées religieuses : ils furent assez habiles pour pasticher l'antique au profit des sujets chrétiens, jamais assez inventifs pour trouver dans ces sujets, la source d'une inspiration hardie et délicate.

ÉCOLES. CHRONOLOGIE. Les sarcophages romains sont les plus nombreux. Taillés en parallélogrammes, avec un couvercle plat, dont la face antérieure est elle-même décorée de reliefs, ils furent des modèles pour tous les ateliers d'Italie, d'Espagne, d'Afrique et de Provence. En ce dernier pays, Arles était une seconde Rome. Ses sarcophages conservés encore en grand nombre ne différaient guère de ceux d'Italie. Au contraire, des particularités assez notables de forme et de décoration ne tardèrent pas à se manifester dans les sarcophages du sud-ouest de la Gaule (région de Bordeaux-Toulouse); la cuve a ici la forme rhomboïdale, le couvercle est souvent bombé (pl. XVII, 1).

Nous étudierons plus loin certains sarcophages qu'on trouve surtout en Asie-Mineure, et ceux de Ravenne, si particuliers. L'Afrique connut les cuves ornées de mosaïques. Enfin, une mention spéciale doit être faite des cercueils en

plomb découverts en Phénicie (Saïda); leur décoration se compose exclusivement d'emblèmes symboliques.

Toutes les espèces de reliefs habituels aux ateliers païens se retrouvent sur les sarcophages ayant servi à la sépulture des fidèles : citons les cuves ornées de canaux ondulés appelés strigiles; celles où la face principale est entièrement couverte par la représentation de scènes épisodiques; celles aussi où le décor sculpté est réparti d'épisode en épisode, dans des panneaux séparés les uns des autres par les fûts d'une colonnade. De plus, les chrétiens, poussés par des besoins nouveaux, inventèrent — si l'on peut employer ce mot pour une innovation des plus malheureuses — la cuve divisée en deux bandes horizontales. Il n'y eut jamais de règle uniforme. La variété dans les monuments funéraires résultait des goûts différents et des ressources inégales. On constate seulement que le décor dénué de sens, ne cessa d'aller disparaissant pour faire place aux symboles et aux scènes évangéliques.

C'est là une règle générale pour la chronologie des cuves chrétiennes, mais bien vague. Il est possible de préciser davantage.

Au début, beaucoup de sarcophages chrétiens, achetés tout faits chez des marbriers, n'étaient ornés que de strigiles, d'autres portaient une décoration indifférente. Nous savons quelle était à cet égard la tolérance des premiers siècles : des instruments de métier, des bustes rappelant les défunts, des têtes de lions et de béliers, les guirlandes, les masques décoratifs, les amours, Éros et Psyché, les génies funèbres, les vendanges et les chasses, tout cela était à bon droit tenu pour inoffensif et entoura plus d'une fois une inscription funéraire chrétienne.

Mais, dès la fin du IIe siècle, les emblèmes et symboles apparaissent. Déjà, sans doute, des sculpteurs chrétiens existaient. Sans doute aussi qu'en faveur d'une clientèle devenue chaque jour plus nombreuse, les patrons d'ateliers n'avaient pas laissé d'enrichir leur répertoire décoratif des images chrétiennes les plus aimées : entendons par là les symboles familiers aux peintres des catacombes (pl. XVI,1). Il se forma donc toute une série de monuments funéraires, de bas-reliefs, où la difficulté était de faire place aux emblèmes, parmi l'ornementation traditionnelle. Tous les monuments qui sont témoins de ces efforts d'adaptation, et notamment les sarcophages décorés d'éléments empruntés aux pastorales antiques, sont antérieurs à Constantin; la plupart remontent au IIIe siècle (pl. XVI,2).

La véritable difficulté commence quand il s'agit de dater approximativement les cuves au décor architectural, celles où le fond est occupé par des colonnes supportant une architrave ou des arcades (pl. XVI,3; XVIII,4), des murs et des tours (pl. XVII,1), voire même par des arbres rangés en colonnade (pl. XVII,2). La majorité des archéologues, se fondant sur la date du beau sarcophage de Junius Bassus (pl. XX), mort en 359, les font remonter tous au IVe siècle. Mais certains contestent que le sarcophage monumental que nous venons de citer puisse avoir été exécuté si tard : que l'on compare, disent-ils, ses figures majestueuses et souples avec les bas-reliefs de l'arc de Constantin au Forum, on reconnaîtra leur supériorité et, par conséquent, on leur assignera une date plus ancienne. La cuve aurait été remployée et l'inscription seule serait du IVe siècle [1].

1. L'auteur de cette théorie est WEIS-LIEBERSDORFF, *op. cit. Cf.* WITTIG, *Die altchristlichen Sculpturen im Campo Santo in Rom*, p. 11 et suiv.

Pour nous, ce raisonnement, tout rigoureux qu'il paraisse, est loin d'emporter la conviction. Les types du sarcophage de Junius Bassus sont bien les mêmes qui peuplent la surface de toutes les cuves tardives; il n'y a qu'une différence d'exécution. Et le talent personnel de l'artiste, si grand qu'il soit, n'empêche pas qu'on y remarque des signes de décadence. Les ivoires ne prouvent-ils pas que la sculpture, au IVe siècle, connut des jours de gloire? Enfin, l'inscription reste : rien n'y indique un remploi du sarcophage, avec un nouveau couvercle.

Nous continuerons donc de dater du milieu du IVe siècle ce beau monument et, en général, tous ceux qui sont ornés d'architectures. Il semble, au surplus, qu'on ait été en droit de répartir ces derniers en groupes successifs : l'architrave supportée par des colonnes précéda les arcades brisées; celles-ci apparurent avant les murs garnis de portes et de tours; la colonnade d'arbres viendrait en dernier lieu [1]. Quant à la série des cuves où les personnages, en un ou deux bandeaux, sont pressés les uns contre les autres, elle ne laisse aucune place au doute : apparue dès la première moitié du IVe siècle, elle dura jusqu'à la fin de la sculpture funéraire en Occident.

Cette chronologie générale étant établie, il sera facile de suivre l'évolution de l'art dans les monuments.

DÉVELOPPEMENT DE LA SCULPTURE FUNÉRAIRE. Il nous a été gardé souvenir d'une des plus anciennes tentatives de bas-relief chrétien dans le sarcophage de Livia Primitiva, au Louvre (fig. 10). Cette œuvre, où les figures sont gravées à la

1. WITTIG, *op. cit.*, p. 18.

pointe, non sculptées en ronde-bosse, marque une transition et remonte à la fin du IIe siècle. Un cartouche central portant les symboles avec l'épitaphe et cantonné de strigiles : c'était là une solution simple, naturelle; mais qu'elle est inhabile cette juxtaposition du Poisson, du bon Pasteur et de l'ancre ! L'acheteur de la cuve avait obtenu satisfaction; mais, au point de vue artistique, les emblèmes désirés ne formaient qu'un assemblage de motifs disparates.

Encore que les sculpteurs chrétiens aient découvert très tôt des adaptations, sinon plus heureuses, du moins plus agréables à voir, le type des sarcophages à strigiles ne tomba jamais complètement en désuétude. Dans les provinces, notamment en Gaule, en Afrique, il donna naissance postérieurement à des œuvres un peu plus harmonieuses. Citons un sarcophage de Tipasa[1], avec le bon Pasteur au centre de la cuve, deux lions terrassant des gazelles aux extrémités; des cuves du Musée d'Arles, l'une notamment, où l'on voit une nativité entre les rangées de strigiles [2]; le sarcophage d'Apt avec le Christ, celui de Mouleyrès, avec des orants, debout, en des panneaux réservés [3]. Sur un exemplaire du Latran que nous reproduisons (pl. XVI, 1), une scène rustique apparaît sous le médaillon funéraire.

En vérité, on ne peut rêver rien de plus timide en composition que les sarcophages à symboles et strigiles. Bien plus intéressante, bien plus belle est cette cuve de la Gayolle (pl. XVII, 4), qui peut remonter encore à la fin du IIe siècle et par laquelle débute, pour nous, la série des grands sarco-

1. CABROL, *Dictionn.*, I, 2, col. 735.
2. LE BLANT, *Sarcophages de la ville d'Arles*, pl. XXI.
3. CABROL, *Dictionn.*, I, 2, col. 2907; I, 1, col. 255.



1. Sarcophage strigilé, Musée du Latran (phot. Alinari). — 2. Sarcophage du IIIe siècle, Musée du Latran (phot. Alinari). — 3. Sarcophage au décor architectural, Musée du Latran (phot. Anderson).

phages chrétiens. Ici, le fond est constitué par un paysage rustique, des rochers, des arbres, des oiseaux, que le soleil, représenté par un buste dans le champ, éclaire de ses rayons. Un pêcheur jette sa ligne. A l'extrémité gauche, un personnage assis, le torse nu, un sceptre à la main, est une sorte de *genius loci*, représenté selon les usages ordinaires de l'art antique. Mais au milieu de ces types traditionnels



FIG. 10. — SARCOPHAGE DE LIVIA PRIMITIVA. (D'après Leclercq.)

et de ce tableau de nature, voici les figures et symboles chrétiens, le bon Pasteur, l'orante, l'ancre, emblèmes qui tendent à transformer la scène en une vision symbolique du Paradis. Au milieu de la cuve, un personnage drapé est assis. Encore que mutilé, on peut affirmer qu'il lisait un volumen déployé sur ses genoux. Un enfant est devant lui. C'est l'Église enseignante, a-t-on dit : nous estimons que c'est l'image du défunt dont la lecture du volumen indique la foi; l'enfant debout devant lui, peut-être son fils, représente les êtres chers dont la mort l'a séparé.

Ainsi, peu à peu, le symbole s'adaptait à la décoration traditionnelle et les figures antiques prenaient une signification chrétienne. Citons encore comme exemple un sarco-

phage du Latran, petit chef-d'œuvre du IIIe siècle (fig. 11). A droite, un homme d'âge mûr, accosté de deux personnages barbus, lit le volumen déployé sur ses genoux. A gauche et lui répondant, est une femme assise, âgée déjà, et qui, tenant elle aussi le volumen à la main, fait le geste du respect, de la prière. Une jeune fille, derrière elle, l'enveloppe tendrement de ses bras. On ne peut voir en ces représentations que deux défunts, l'époux et l'épouse, celle-ci encore accompagnée de sa fille. Au centre se trouve le bon Pasteur et une orante. Or, celle-ci, a-t-on dit, est une sainte présentant sa famille au bon Pasteur. Nous dirons plus exactement que c'est une élue présentant au bon Pasteur cette femme assise, qui l'avait sans doute choisie comme avocate. Qu'on se rappelle l'intervention de sainte Pétronille pour Veneranda sur une peinture des catacombes. De l'autre côté, saint Pierre et saint Paul, aux types facilement reconnaissables, sont les introducteurs du croyant fidèle.

Il y a ici plus d'harmonie dans la composition, plus de logique dans la pensée. Mais que dire du fameux sarcophage (Latran) où trois statues de bons Pasteurs, se dressent devant un tableau de vendanges (pl. XVIII, 1)? De telles juxtapositions sont esthétiquement absurdes. Et l'on aimerait croire qu'elles furent supportées plutôt que choisies, afin de manifester une belle union des symboles. De fait, parmi les *putti* vendangeurs, on reconnaît Psyché; sur les petits côtés de la cuve sont figurées les Saisons. Il ne serait pas étonnant qu'à l'époque où nous sommes, celle du règne de Constantin, une telle décoration symbolisât la résurrection dans la joie du paradis. Mais il faut exprimer un doute : n'entendait-on pas dire simplement, à ceux qui passaient devant le monument, que celui-ci, tout décoré qu'il était

d'une scène ancienne, traditionnelle, n'en était pas moins la dernière demeure d'un fidèle?

Comme on l'a bien fait remarquer, l'insertion du bon Pasteur et de l'orante dans les thèmes décoratifs de l'antiquité était d'autant plus facile, plus naturelle, que ceux-ci se rapprochaient davantage de la vraie pastorale, c'est-à-dire d'un paysage animé par des troupeaux. Dès lors, il



FIG. 11. — SARCOPHAGE DU LATRAN. (D'après Venturi.)

suffisait de remplacer les rustiques gardiens par le céleste Pasteur, pour transformer les tableaux familiers à l'antiquité en une scène de sens chrétien. Sur un sarcophage du Latran, les deux figures symboliques encadrent la pastorale accoutumée (pl. XVI, 2). Nous les avons vues, placées au milieu de la scène, en faire un paradis.

Vers le commencement du IVe siècle s'était manifestée une tendance générale à délaisser les symboles primitifs ou, du moins, à les reléguer sur le couvercle, pour donner toute importance aux allégories bibliques et aux représentations de la vie du Sauveur.

La mort du Seigneur fut glorifiée. Quelque chose de l'art triomphal des basiliques passa dans la sculpture funéraire.

C'est ainsi qu'une série de sarcophages au décor architectural montrent en une suite de compartiments, des scènes de la Passion, accostant le panneau central où s'érige la Croix. Celle-ci est surmontée du monogramme enfermé dans une couronne de laurier qu'un aigle semble apporter du ciel. Deux colombes sont posées sur ses bras. Les allégories du soleil et de la lune les surmontent, tandis que deux soldats sont assis sur des pierres, au pied de la potence sacrée. Faut-il voir là, à côté du tableau des souffrances du Christ, un symbole de la Résurrection? Le monogramme en couronne semble bien être imité du labarum, par quoi une date très sûre est indiquée. Il est impossible qu'aux idées de gloire, de triomphe, de salut, si clairement exprimées, l'idée de la résurrection du Christ ne se soit pas associée, au moins accessoirement (pl. XVIII, 3).

A côté de véritables créations, il y eut, par suite de l'importance accordée aux scènes bibliques, de nouveaux tâtonnements. On voit sur un sarcophage du Latran la moitié de la décoration réservée au navire de Jonas, à l'arche de Noé, et l'autre moitié à une pastorale (pl. XVI, 2). Puis, on s'enhardit. Sur le sarcophage de Velletri (fig. 12), les bons Pasteurs, les brebis, l'orante apparaissent esseulés parmi les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Adam et Eve, Noé, Jonas, Daniel dans la fosse aux lions, le Christ opérant ses miracles : tel sera désormais, jusqu'aux derniers jours de la sculpture funéraire chez les Romains, le genre de sujets préféré par les sculpteurs chrétiens.

Et ce sera la preuve, pensera-t-on, que leur pensée était en travail, que leur ambition était éveillée. On pourra croire que, satisfaits d'avoir donné corps aux symboles, en s'aidant du décor ancien, ils vont traduire l'épopée chrétienne en



1. Sarcophage de Valbonne (Le Blant, 28). — 2. Sarcophage décoré de portes et tours, Musée du Latran (phot. Anderson). — 3. Sarcophage décoré d'arbres en colonnade, Musée de Marseille (Le Blant, 11). — 4. Sarcophage de la Gayole (Le Blant, 59). — 5. Couvercle de sarcophage, Musée de Marseille (Le Blant, 10).

affirmant des forces neuves. On espérera peut-être qu'à la faveur du grand triomphe de l'Église, au IVe siècle, ils engendreront, ainsi que les mosaïstes, quelque chose de grand et de beau. Hélas ! on savait encore sculpter au IVe siècle, mais on ne savait plus guère ni dessiner d'après



FIG. 12. — SARCOPHAGE DE VELLETRI. (D'après Leclercq.)

la nature, ni composer d'après la vie. Il en résulta que quelques belles œuvres furent exécutées par d'excellents praticiens, mais les cahiers de modèles continuèrent d'alimenter seuls les esprits. Seuls, ils suffirent aux nouveaux besoins des ateliers. Nous l'avons vu déjà : quand on se piqua d'inventer, ce fut pour rendre la besogne plus facile et supprimer l'effort.

Pourtant, on ne saurait nier que les débuts du genre nouveau n'aient été pleins de promesses. Naïvement, dans le sarcophage de Velletri, les épisodes bibliques envahissent le marbre derrière les symboles isolés. Hardiment, dans celui de la *Porta Angelica* (fig. 13), le sculpteur repoussa les bons Pasteurs aux deux extrémités et laissa tout le champ à l'his-

toire de Jonas. Là était le vrai, ainsi que le beau. Il fallait réserver à un seul épisode, dût-on même l'entendre avec ses diverses péripéties, toute la surface de la cuve. Et puisqu'il était besoin de modèles, on eût, ce faisant, suivi l'exemple des plus parfaits marbriers de l'antiquité, ceux qui illustrèrent de magnifiques bas-reliefs funéraires (pl. XIX, 1) l'époque des Antonins et des Sévères.

Malheureusement, l'art, qui avait pour mission de représenter la foi, ne conçut sa tâche qu'en mettant la forme au service des paroles. Il résuma des discours, illustra des prières. Au lieu de se concentrer en éloquence, il dilua sa pieuse érudition. Art intellectuel, dit-on; sans doute, mais qui employait des moyens analogues à ceux de la littérature. De là vient que l'auteur du sarcophage de la *Porta Angelica* n'eut pas beaucoup d'imitateurs. Seul, le Passage de la mer Rouge eut l'honneur de se voir attribuer tout le front des cuves funéraires. Cela tenait à la nécessité de montrer l'armée de Pharaon engloutie (pl. XXII, 1). A cette exception près, le bas-relief chrétien éprouva le désir invincible de masser les épisodes et les figures dans des bandes horizontales, en réduisant leurs éléments distinctifs à l'indispensable. Dès le milieu du IVe siècle, la division de la cuve en deux bandeaux superposés s'annonçait comme une transformation inévitable.

Et cependant, quels que fussent les besoins narratifs de la sculpture chrétienne, combien de ressources offraient à des artistes épris de noblesse, de clarté, les sarcophages de type architectural ! Quel heureux parti on pouvait tirer de leur forme de temples, de leur pourtour orné de frontons et de colonnes ! Leur aspect était monumental; leur disposition

architectonique réservait au bas-relief des champs assez nombreux et bien encadrés.

Soyons justes. Les sculpteurs chrétiens ne manquèrent pas d'adopter ce modèle; et nous pouvons, en cette série, citer quelques œuvres vraiment belles : c'est le sarcophage

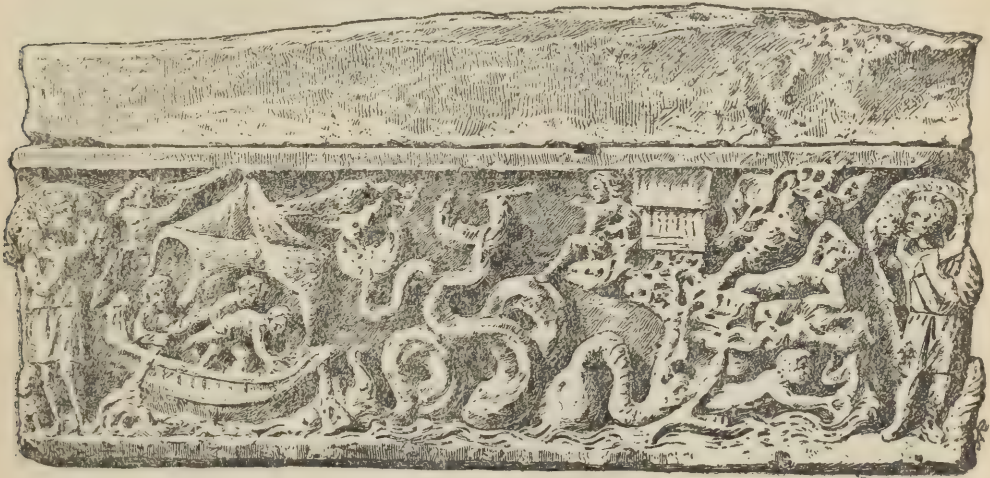


FIG. 13. — SARCOPHAGE DE LA PORTA ANGELICA. (D'après Leclercq.)

du Latran où l'on voit le Christ trônant au milieu des Apôtres sur le dôme symbolique du firmament (pl. XIX, 2), œuvre de la première moité du IVe siècle, encore assez maladroite dans la façon de répartir les figures entre les colonnes, mais si pénétrée de dignité, de noblesse ! C'est surtout le sarcophage de Junius Bassus (pl. XX).

Personnage consulaire, préfet de la ville, celui-ci était mort en 359, après avoir reçu le baptême. Il avait fait faire d'avance son tombeau. Celui-ci est une cuve tout en marbre de Paros, qui a $2^{m}43$ de long, $1^{m}41$ de haut. Les petits côtés sont ornés de scènes de vendanges. Sur la face antérieure, l'auteur a ménagé deux bandeaux divisés par des

colonnes en cinq panneaux juxtaposés. Ceux du bandeau supérieur sont surmontés de l'architrave, ceux du bandeau inférieur de frontons ou de dômes en forme de coquilles. L'ornementation surabonde, mais les bas-reliefs révèlent une grande noblesse d'esprit, une parfaite maîtrise du marbre. Nous sommes en présence d'une véritable œuvre d'art.

Son auteur a puisé dans le répertoire des allégories bibliques et de la vie du Christ[1], mais c'est librement qu'il en a conçu la traduction plastique. Amoureux de la symétrie, il rend chacun de ses sujets par trois personnages, sauvegardant la variété, le naturel, par la façon de les grouper. Les attitudes et les gestes expriment avec précision les caractères, qui sont pleins de fermeté. Il y a beaucoup de mouvement dans les épisodes, parce qu'il y a beaucoup de vie dans les personnages. Quant au drame véritable, il se manifeste moins dans les signes extérieurs de l'action que dans les réflexions cachées des esprits. Il est puissant et mystérieux. Et si nous ne saurions dire à la suite de quel raisonnement l'artiste arrêta le choix de ses sujets, du moins reconnaissons-nous l'unité, la pureté de l'idéal, dans lequel il les a imaginés, puis réunis.

Nous reviendrons plus loin sur les symboles contenus dans l'iconographie du sarcophage. Ici, qu'il nous suffise de saluer comme de belles créations, que de longtemps nous ne reverrons, ces tableaux à la noble austérité, ce couple robuste et malheureux d'Adam et Eve, cet Abraham aux traits

1. De gauche à droite : Sacrifice d'Abraham. Arrestation de Pierre. Triomphe du Christ. Arrestation du Christ. Jugement de Pilate. Job. Adam et Eve. Entrée triomphale à Jérusalem. Daniel dans la fosse aux lions et Habacuc. Arrestation de Paul. On notera que Daniel debout est dû à une restauration.



1-2. Sarcophages du IIIe siècle, Musée du Latran (phot. Anderson).
3. Sarcophage du IVe siècle au Musée du Latran (phot. Anderson).
4. Sarcophage de Marseille (Le Blant, 12).



1. Sarcophage d'Oreste, Musée du Latran, *II*e *s.* (phot. Alinari). 2. Sarcophage au décor architectural, Musée du Latran, *milieu du IV*e *s.* (phot. Anderson). — 3. Sarcophage d'Adelphia, Musée de Syracuse (phot. Brogi).

farouches, ces apôtres fièrement obstinés, Pierre et Paul, et ce Christ surtout, dont la divine jeunesse trône, impérieuse et sereine, dans les hauteurs de l'empyrée.

Pourquoi une telle œuvre est-elle unique dans la sculpture chrétienne d'Occident aux premiers siècles? C'est sans doute que les soucis industriels avaient tari toute émulation d'art. Il faut dire aussi que le sarcophage de Junius Bassus, ayant été placé dans l'obscurité des cryptes du Vatican, dut rester à peu près inconnu. Ces deux raisons ne se contredisent pas. Elles ont contribué toutes deux à rendre inutile la leçon de beauté que contenait le chef-d'œuvre. Plus d'une fois, on en revint au type de cuve qu'il avait consacré : jamais pareil résultat ne fut obtenu [1].

Au surplus, les colonnes qui forçaient à distribuer régulièrement les sujets, à les équilibrer mutuellement, et qui, à chaque fois qu'elles créaient un panneau indépendant, mettaient le sculpteur en face d'un nouveau problème, devaient paraître bien gênantes au commun des praticiens. Aussi, la plupart adoptèrent-ils la cuve aux surfaces planes sur laquelle ils pouvaient entasser bout à bout, en un ou deux bandeaux, sujets et personnages. Le Musée du Latran et le Musée d'Arles (pl. XXI et suiv.) regorgent de ces œuvres presque toutes laides ou médiocres.

Le sarcophage d'Adelphia (pl. XIX, 3), au Musée de Syracuse, résume bien leur manière, dont la fortune fut trop grande : au centre, comme dans les sarcophages païens, le *clypeus*, portant l'image de la morte et celle de son époux. Au-dessous, une scène qu'on choisit susceptible de remplir facilement l'espace laissé vacant entre le bord inférieur de la

1. *Cf.* Pératé, *Manuel*, fig. 209, 210, 211; Cabrol, *Dictionn.*, fig. 105, 547, 852.

cuve et l'*imago clypeata;* ici, c'est l'Adoration des Mages. Tout autour du médaillon central, des épisodes eux aussi choisis et composés pour ne laisser nulle part apparaître le fond. Enfin, à gauche et à droite, en une double rangée, la suite des épisodes bibliques et des *gesta Dei* étroitement serrés. On notera la symétrie de ces dispositions, le soin qu'on prit de commencer et d'achever chaque bandeau par un personnage debout, d'établir entre les figures de chacun d'eux une certaine correspondance de volume et d'attitudes, et tout cela dans l'unique dessein de supprimer le vide dans la composition.

Pendant toute l'antiquité, le vide, c'est-à-dire l'espace et la lumière, avait paru un des éléments indispensables du bas-relief, et l'usage qu'il en fallait faire avait suscité de difficiles problèmes, engendré d'ingénieuses solutions. A partir de Constantin, les figures s'isolèrent les unes des autres dans un espace dont on avait supprimé le fond. Elles n'eurent plus ni contact matériel ni communauté de pensées. La séparation des corps eut comme corollaire la dissociation des intelligences. Considérez les bandeaux sculptés de l'arc de Constantin, sur le Forum : les personnages ont beaucoup de relief, comme chez les Grecs, mais la succession des profils harmonieux a été remplacée par la froideur des représentations de face et de trois-quarts, d'où le souffle et l'élan ont entièrement disparu. Par une sorte de retour en arrière, les figures sont juxtaposées, perpendiculaires, et toutes les têtes sont placées à la même hauteur, selon ces vieilles règles de la plastique primitive, désignées sous le nom de lois de l'isoképhalie et de frontalité. Un seul mérite subsistait dans cet art officiel : le rythme alternant du plein et du vide, de l'ombre et de la lumière.

Dans leurs meilleures œuvres, les chrétiens s'en sont souvenus. Mais dans la série des sarcophages à deux bandeaux, cette ultime qualité ne tint pas contre une sorte de désir du moindre effort, une propension à vouloir en même temps faciliter le travail et enrichir le récit. Les figures s'accumulèrent, serrées, en un espace étroit. Les divers épisodes se touchèrent étroitement, distingués les uns des autres par des mouvements de têtes, jamais par un geste franc, une attitude décisive. Les mouvements sont peu nombreux, les gestes hésitants ou confus. On n'a qu'un souci : meubler l'espace. Toute difficulté est supprimée et, par conséquent, tout effort; toute illusion est détruite et, par suite, toute vérité, toute beauté, à cause du rôle prédominant accordé aux recettes.

A partir du ve siècle, il n'y a plus à mentionner de transformations importantes dans les bas-reliefs funéraires. Ils étaient voués immuablement aux indigentes répétitions.



Sarcophage de Junius Bassus, crypte de Saint-Pierre de Rome (Phot. Moscioni).

CHAPITRE VIII

STATUES ET SARCOPHAGES (SUITE)

Iconographie des sarcophages. Survivance des symboles primitifs. Les paons, les cerfs, l'aigle. Le Phénix et l'Agneau. Les allégories bibliques. Miracles du Sauveur. Les saints. L'*Introductio*. Les Apôtres. Pierre et Paul. Pierre et Moïse. Les Évangélistes. Questions de méthode. L'interprétation théologique.

SURVIVANCE DES SYMBOLES. L'exposé qui précède resterait incomplet si nous n'ajoutions quelques mots relatifs à l'iconographie particulière des sarcophages chrétiens. Ce n'est pas assez d'avoir montré comment aux symboles primitifs succédèrent les épisodes historiques et quelles conséquences en résultèrent pour la décoration. Il faut encore indiquer la méthode qu'il convient d'appliquer à leur interprétation. Il ne suffit pas d'avoir réparti en de larges catégories la somme des sujets représentés par les marbriers chrétiens, il importe aussi de mesurer ce qu'ils ajoutèrent d'intéressant et de neuf aux images cimétériales.

Ce dernier point est de toute importance, car la peinture des catacombes, ensevelie avec les morts, tomba tôt dans l'oubli, tandis que les bas-reliefs funéraires, exécutés pour le grand jour, dans une matière quasi indestructible, répandus partout et multipliés à une époque où l'Église avait pris dans le monde sa place définitive, ne devaient point

cesser de nourrir la tradition d'art du christianisme. Conçus suivant les formules générales de la technique de l'antiquité, et en même temps pénétrés de pensée chrétienne, ils caractérisent bien mieux que les fresques des cimetières, autant que les mosaïques dont nous parlerons bientôt, la transition entre l'art antique et le grand art septentrional et chrétien du moyen âge.

Du jour où il y eut des sarcophages non plus neutres, mais nettement chrétiens par la destination et par les images, la

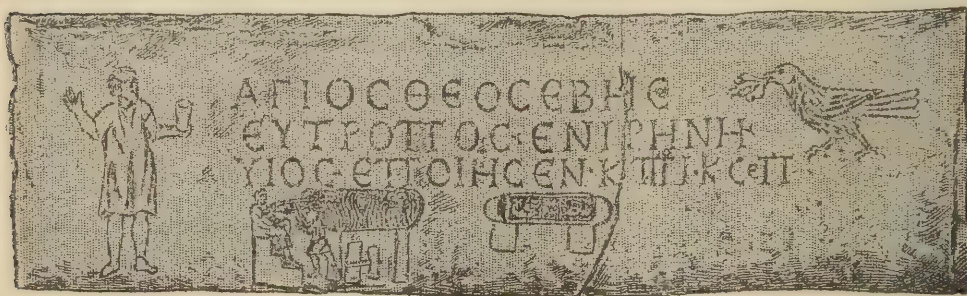


FIG. 14. — SARCOPHAGE D'EUTROPOS. (D'après Leclercq.)

première source iconographique se trouva dans la peinture déjà constituée des cimetières, dont tous les emblèmes symboliques passèrent dans le bas-relief. Les principaux sont réunis sous l'épitaphe de Livia Primitiva. La cuve non moins célèbre exécutée en souvenir du marbrier Eutropos (fig. 14) représente la colombe portant le rameau d'olivier, des dauphins ayant la signification de l'Ichthys, et l'ouvrier lui-même, en orant, tenant à la main la coupe du rafraîchissement céleste. Les symboles du navire et du phare sont connus (voir fig. 5). Une série de cuves antérieures à la paix de l'Église a des banquets pour décors et sur tous ces emblèmes, l'emportent en nombre et en beauté l'orante et

le bon Pasteur. Non seulement le bas-relief funéraire adopta la vigne, les Saisons, Orphée, le couple charmant d'Éros et Psyché, que lui recommandaient en même temps les monuments antiques et les fresques catacombales; mais, entraîné peut-être plus loin que ne l'eussent voulu d'austères esprits, il christianisa Ulysse, héros insensible aux chants des Sirènes, ainsi que le chrétien doit l'être aux séductions du monde, mais aussi guerrier astucieux et idolâtre, qui ne trouva grâce devant les écrivains d'Église qu'au ve siècle [1].

On peut donc l'affirmer, le bas-relief funéraire fut à ses origines résolument symbolique. Si beaucoup d'emblèmes tombèrent en désuétude au IIIe siècle, c'est qu'ils n'étaient pas suffisamment plastiques pour garder place, soit au milieu des scènes rustiques auxquelles se mêlaient harmonieusement le bon Pasteur et l'orante, soit aux épisodes bibliques qui, à partir du IIIe siècle, tendirent à occuper toute la surface des cuves. Voyez, par exemple, l'ancre égarée au milieu de la composition dans le sarcophage de la Gayolle !

Pourtant les formes symboliques primitives ne périrent jamais complètement. On fit un choix. Les paons, rares dans les cimetières, se multiplient dans les objets usuels et dans la sculpture, comme signes d'immortalité. On aime à les représenter, à Ravenne surtout (pl. LXIV, 1), héraldiquement affrontés, parfois se désaltérant dans la vasque emblématique du *refrigerium*. Les cerfs, assoiffés du Seigneur

1. Nous ne citerons ici que pour mémoire une représentation des Dioscures (LE BLANT, *Sarcoph. d'Arles*, XXIII,), et une autre de Junon Pronuba, sur le sarcophage Ludovisi (GARRUCCI, *Storia*, pl. 361, 1) : ce ne sont là que des bévues imputables à la naïveté de quelques fidèles et à l'influence des cahiers de modèles.

(Ps. 41, 2), boivent aux fontaines paradisiaques (pl. XVIII,4). L'aigle se fait porteur de croix [1]. Le Phénix, lui aussi emblème de la résurrection et du salut éternel, apparaît pour la première fois sur un sarcophage du Latran remontant au IVe siècle [2]. L'oiseau est perché sur un tau, dont un voile recouvre la partie supérieure, et que deux colombes accostent. Des arbres dans le fond indiquent, suivant le mode de représentations déjà signalé d'une colonnade, le paradis. Et les apôtres, à droite et à gauche, s'avancent vers le mystique oiseau en lui présentant leurs couronnes. Il est manifeste que le Phénix symbolisait le Christ ressuscité de la mort, et les colombes, les âmes des fidèles qui se réveillent au delà du tombeau dans le verger céleste.

Enfin, il est un symbolisme, celui de l'agneau, que les fabricants de sarcophages développèrent grandement. L'agneau, jusqu'au IVe siècle, avait été l'image des fidèles, soit qu'ils fissent cortège au bon Pasteur, soit que, sauvés déjà, ils goûtassent les délices du paradis. A partir de la paix de l'Église, on commença de représenter l'*Agnus Dei*, c'est-à-dire le Christ, sous la figure d'un agneau, caractérisé par le nimbe, le monogramme ou la croix et debout sur la montagne du paradis terrestre, d'où les quatre fleuves s'écoulent. Ceci était fait à l'imitation des mosaïques et se rencontre surtout à Ravenne (pl. LXIV, 3).

De même, l'agneau figura les apôtres (pl. XVII,5). Parmi les brebis du bon Pasteur, les apôtres n'étaient-ils pas les brebis par excellence, les « brebis envoyées au milieu des loups » (MATTH., X, 16)? On alla plus loin dans le sens du symbo-

1. KAUFMANN, *Manuel*, fig. 109.
2. *Ibid.*, fig. 108.



1-2-3. Sarcophages du IVe siècle, à composition serrée en un ou deux bandeaux, au Musée du Latran (phot. Anderson).

lisme : pour remplir les écoinçons du bandeau inférieur dans le sarcophage de Junius Bassus, le sculpteur osa représenter les miracles de Moïse et du Christ opérés par un agneau. L'animal symbolique guide des agneaux nageant derrière lui (passage de la mer Rouge)[1]; il frappe de la verge le rocher d'où l'eau jaillit; il multiplie les pains; il pose la patte sur la tête d'un agneau plongé dans l'eau (baptême du Christ); il reçoit les tables de la Loi; du bout de la verge qu'il tient avec la patte, il ressuscite Lazare.

Ne cherchons là nul raffinement, nulle profondeur : ce n'est qu'une fantaisie poétique, un jeu d'esprit inspiré par la piété. Du moins en ressort-il que l'esprit symbolique, si familier aux peintres des catacombes, n'avait pas encore perdu son empire sur un maître tout attaché au genre nouveau des compositions bibliques. Nous retrouverons les principaux éléments de ce symbolisme dans les séries tardives de sarcophages; c'est à lui seul qu'auront recours l'imagination défaillante et le talent fatigué des marbriers de Ravenne. Mais on peut le dire, du jour où les récits bibliques sous la forme d'épisodes juxtaposés envahirent la face des cuves de marbre, la gloire des emblèmes anciens fut éclipsée. Le bon Pasteur lui-même, ainsi que nous l'avons vu plus haut, fut peu à peu évincé de l'iconographie funéraire, dont les apparences se transformèrent.

Scènes bibliques. Les marbriers ne se contentèrent pas d'adapter à la pierre les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament déjà présentes aux catacombes. Ils en

1. Le P. Grisar et Mgr de Waal prétendent reconnaître en cette scène très mutilée trois agneaux dans la fournaise.

augmentèrent le nombre suivant la logique de leur esprit, et aussi en prenant pour guide de leur inspiration, pour raison déterminante de leur choix, des scènes de sarcophages antiques qui, tant pour la composition que pour la technique, pouvaient leur servir de modèles. « C'est ainsi que les figures d'Adam et Eve qui, sur les parois des catacombes, rappellent la faute originelle et la miséricorde du Rédempteur, entraînent à leurs côtés toute l'histoire de nos premiers parents : la création de l'homme, la création de la femme, la tentation, le châtiment, l'annonce de la Rédemption, l'offrande de Caïn et d'Abel (pl. XXIII) [1] ».

Aux épisodes de Moïse dénouant sa chaussure et frappant le rocher, on ajouta ceux qui se rapportent à la sortie d'Égypte et notamment le passage de la mer Rouge. Tous les patriarches réapparaissent : Noé, Abraham, Élie, Tobie, Job. Des diverses scènes de l'histoire de Jonas, aucune n'a été oubliée ; celles de la vie de Daniel se sont amplifiées et enrichies, surtout en ce qui regarde la justification de Suzanne [2].

Mais c'est principalement dans l'illustration du Nouveau Testament que les marbriers firent preuve de fécondité. La Nativité se rencontre à côté de l'Adoration des Mages. Les scènes de la Passion, dont il n'est guère qu'un exemple sûr aux catacombes, le Christ couronné d'épines et tourné en dérision (Cat. de Prétextat) [3], sont représentées à partir du IVe siècle avec une nombreuse figuration de personnages et dans leur suite chronologique : c'est l'entrée triomphale

1. Pératé, *Manuel*, p. 309.

2. Sur l'iconographie des sarcophages, voir Pératé, *Manuel*, p. 309 et suiv. ; Leclercq, *Manuel*, II, p. 316.

3. Wilpert, *Malereien*, pl. XVIII.

à Jérusalem, si noblement reproduite sur le sarcophage de Junius Bassus (pl. XX), le lavement des pieds, le baiser de Judas, l'arrestation de Jésus, la comparution devant Caïphe et Pilate, lequel d'habitude se lave les mains, le couronnement d'épines et le portement de la croix.

Enfin, voici les miracles du Sauveur, dont la série était restée bien incomplète dans les cimetières; voici, à côté de l'hémorrhoïsse et du paralytique, la guérison des aveugles; à côté de Lazare, la résurrection du fils de la veuve et celle de la fille de Jaïre; à côté de la multiplication des pains, les noces de Cana, la représentation de Jésus et de la Samaritaine.

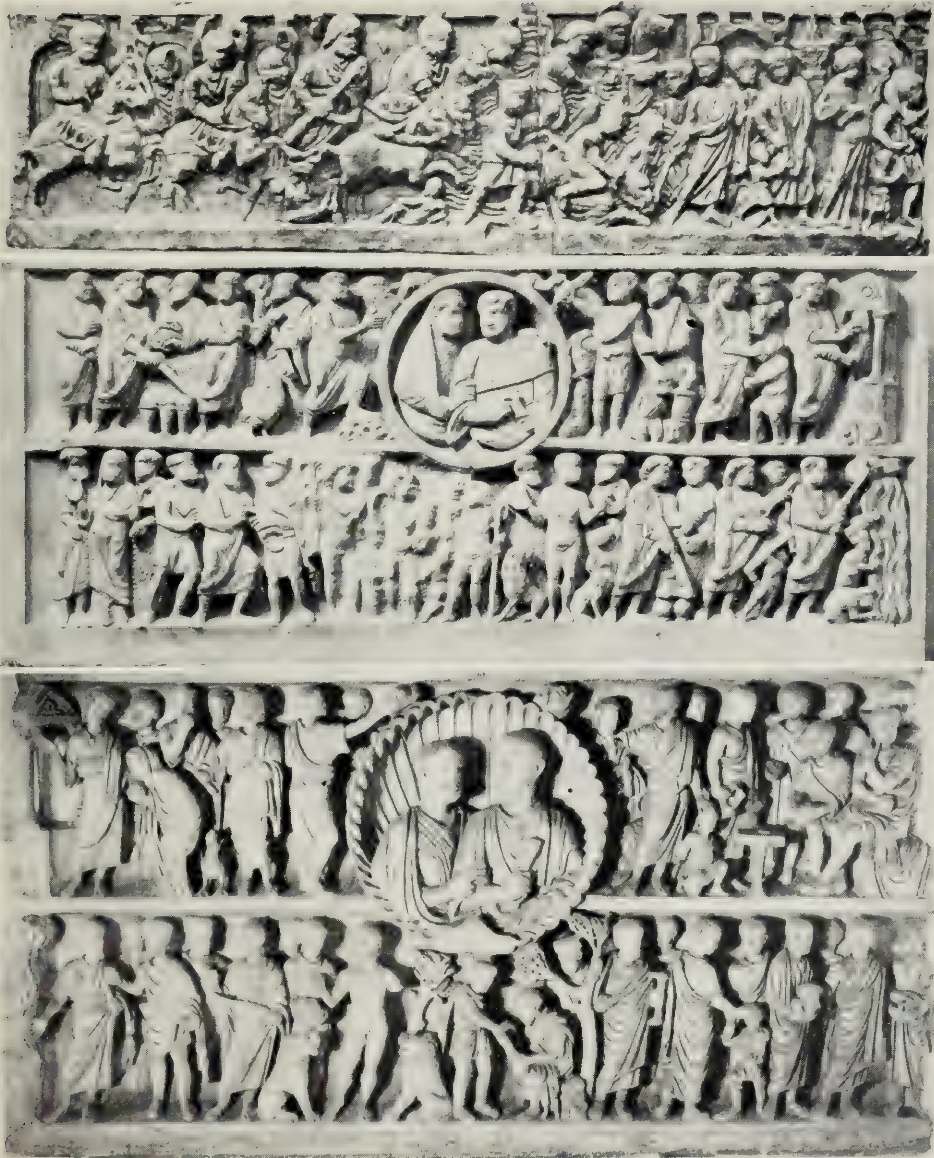
Combien de remarques intéressantes on peut faire à propos de ces sujets ! Ils sont exécutés avec une grande timidité en ce sens que le sculpteur a imité, chaque fois qu'il l'a pu, un modèle antique : ainsi le Père modèle Adam comme Prométhée sa statue; les scènes bibliques qui comprennent une représentation du serpent s'inspirent toutes plus ou moins d'anciens bas-reliefs où figurent Esculape et Hygie; le coq du reniement est perché sur une colonne comme une victoire antique ou un sphinx; mais quelle audace aussi parfois dans la conception de ces mêmes sujets ! Le Père, le Fils et le Saint-Esprit assistent à la création d'Adam, sous la forme humaine : passe pour le Fils qui s'était fait homme, mais nul docteur n'eût osé représenter ainsi le Père inconcevable et l'Esprit par excellence. Cet art est essentiellement naïf et populaire. Quand le sculpteur voulut indiquer le châtiment auquel Adam et Eve avaient été condamnés, il représenta l'homme portant une gerbe de blé et la femme un agneau, car Eve devait filer la laine, obéissante en sa maison, Adam était assujetti aux durs travaux de la

terre. Rien de plus concis, de plus éloquent. L'imagination s'émancipe. Noé aux catacombes apparaissait — ainsi Phryxos et Hellé dans les peintures de vases grecs — comme un homme sortant à mi-corps d'un coffre carré : un sarcophage de Trèves [1] représente le patriarche entouré de sa famille et des animaux qu'il a sauvés, tandis que la colombe lui apporte à tire d'aile le rameau d'olivier. Job se reconnaît à peine dans les fresques des cimetières : nous le voyons ici sur son fumier, et sa femme, détail inattendu, lui tend un pain; Suzanne ressemblait à une orante : sur un sarcophage d'Arles (PÉRATÉ, fig. 205), Daniel, assis comme un juge sur un rocher, prouve son innocence et la foule lapide les deux vieillards.

Il existe la même abondance de scènes et de personnages en ce qui regarde la vie du Christ. On remarquera seulement que la crucifixion, à la différence des autres épisodes de la Passion, ne comporte pas l'image humaine du Christ; on la remplace par des symboles. La discipline du respect, si remarquable dans les peintures cimétériales, empêchait encore, au IVe siècle, de représenter l'Homme-Dieu attaché à la croix.

Mais laissons cette énumération de sujets, qu'on pourrait facilement allonger. Il convient de se demander ici quelle signification les fabricants de sarcophages entendaient donner aux épisodes bibliques. Sans doute, en complétant l'iconographie cimétériale relative à l'Ancien et au Nouveau Testament, ils alimentaient la piété; sans doute, en développant chaque groupe épisodique, en le racontant au moyen de scènes et de personnages plus nombreux, ils répondaient

1. CABROL, *Dictionn.*, I, 1, fig. 909; PÉRATÉ, *Manuel*, fig. 196.



1. Sarcophage de Nîmes (Le Blant, 30). — 2-3. Sarcophages à deux bandeaux du Musée du Latran (phot. Anderson).

au goût général, qui exigeait sur les sarcophages l'ordre et l'abondance de l'histoire; l'Église fixant la foi, les docteurs commentant la Bible, une part de doctrine et de théologie exégétique put se glisser dans les idées qu'exprimaient ordinairement les bas-reliefs; l'histoire de l'Église y exerça son influence, comme aussi les pensées nouvelles du symbolisme triomphal : tout cela est vrai. Mais marbriers et fidèles ne cessaient de voir, en ces représentations, les images garantes de leurs espérances, l'illustration des liturgiques prières par lesquelles le mourant était fortifié. En un mot, toutes les scènes bibliques, aussi bien sur les sarcophages que dans les catacombes, procèdent fondamentalement du symbolisme funéraire. Daignât Dieu, disaient-elles, se montrer miséricordieux pour les chrétiens ensevelis ainsi qu'il l'avait été pour les enfants d'Israël, et leur appliquer le fruit de sa vie et de sa mort !

Le Paradis. Par toutes les influences que nous venons d'indiquer s'expliquent les scènes célestes, communes aux bas-reliefs et aux peintures cimétériales : le Christ triomphant et enseignant, donnant la Loi, l'introduction des élus, leur couronnement et cette représentation où l'on voit les apôtres faire hommage au Christ des couronnes qu'ils en ont reçues. Ces visions du ciel, avons-nous dit, coïncident avec le triomphe de l'Église et tirent leur origine du décor basilical. Elles n'en conservent pas moins, dans les sarcophages comme aux catacombes, une signification funéraire, puisqu'elles sont l'image, une image moins imbue de poésie, cette fois, de ce qui attend les justes. Le culte des saints s'était développé après la paix. On aimait représenter le ciel où régnait le Christ, mais, encore et surtout, le ciel où d'anciens frères

accueillaient bénévolement les âmes et facilitaient leur accès auprès du trône divin.

Chose étrange, dans le temps même où l'on célébrait la gloire des martyrs, on ne les montra que bien rarement au milieu des vicissitudes de leur vie mortelle. Il n'est pas de représentation de martyre, au sens propre du mot, avant la fin du IVe siècle. Dans les sarcophages, on note l'arrestation de saint Pierre et de saint Paul. La décollation de ce dernier est même indiquée, sur une cuve du Latran[1], par un soldat tirant son glaive. Mais de scènes sanglantes, d'épisodes empruntés à la vie chrétienne pendant l'époque des persécutions, il n'en est point. Qu'est-ce à dire, sinon que, pour les chrétiens, la souffrance comptait peu au regard de la félicité éternelle. On ne la jugea pas susceptible d'entrer dans les cycles du symbolisme funéraire.

PIERRE ET PAUL. Une place à part fut faite dans le bas-relief funéraire à saint Paul et surtout à saint Pierre, en raison de leur dignité suréminente et du rôle prépondérant qu'ils avaient joué dans l'évangélisation du monde et, partant, dans l'œuvre du salut humain. Ils sont au ciel aux côtés du Christ, ils reçoivent son enseignement, ils lui présentent les élèves. Leurs épreuves même sont racontées, par quoi un peu de l'histoire de l'Église passa dans les bas-reliefs.

De saint Paul, on trouve l'arrestation, la décollation et le saint conduisant au port du salut une femme du nom de Thécla : allusion sans doute aux rapports spirituels de l'apôtre des nations et de sainte Thècle (KAUFMANN,

1. VENTURI, I, fig. 191.

p. 324). L'iconographie relative à Pierre est particulièrement variée et intéressante. Pour ne parler que des sarcophages, citons : le lavement des pieds, le reniement, la résurrection de Tabitha. Mais on ne saurait rapporter à la vie de saint Pierre, une suite d'épisodes assez souvent représentés sur les cuves funéraires : un personnage drapé entraîné violemment par deux hommes coiffés d'un bonnet rond; le même personnage frappant le rocher d'où l'eau jaillit, tandis que les deux hommes se désaltèrent; le même enfin, lisant un volumen aux deux mêmes personnages qui l'écoutent (pl. XVIII, 2; XXI-XXIII). Il est vrai que sur un certain nombre de monuments, Pierre est substitué à Moïse frappant le rocher d'Horeb; mais alors le nom de l'apôtre est indiqué. Sur nos sarcophages, le costume des deux hommes est certainement celui de Juifs; les épisodes successifs représentent Moïse entraîné par les Hébreux que la soif a irrités, Moïse opérant le miracle, enfin, Moïse enseignant la Loi aux Hébreux [1].



FIG. 15. — NEF DU CHRIST ET DES ÉVANGÉLISTES. FRAGMENT DE SARCOPHAGE. (D'après Pératé.)

Les apôtres et les évangélistes étaient témoins du Christ, ouvriers du salut par lui promis. Ils se rangent des deux côtés de son trône, au paradis. Sur un fragment de sarcophage de Spolète (fig. 15), les derniers montent une barque

1. Voir WILPERT, *Malereien*, p. 388. WITTIG, *Altchristliche Sculpturen im Camposanto*, p. 107 et suiv. nous paraît s'être trompé en considérant ces épisodes comme une illustration de la légende de Pierre.

dont ils sont les rameurs et dont le Christ lui-même tient le gouvernail. Par là étaient remplacés les Amours conduisant Psyché au port éternel. Le salut était dans les paroles du Christ, répétées par les apôtres et transcrites dans les Évangiles. On peut se demander aussi si cette nef symbolique ne représente pas l'Église.

Questions de Méthode. Dans l'interprétation symbolique de monuments chrétiens des premiers siècles, il est souvent difficile d'atteindre à la certitude. Tout ce qu'on peut espérer mettre en lumière est la pensée fondamentale à laquelle les divers groupes de représentations ont dû naissance. Mais si l'on estime qu'il est possible de rétablir la foule de pensées que ces représentations ont pu suggérer aux fidèles, de retrouver les associations d'idées par lesquelles chacun les rattacha les unes aux autres, et surtout, complétant un monument par un autre, prêtant aux artistes toute la science des Pères, toute la logique subtilité des esprits contemporains, de découvrir dans les fresques et les bas-reliefs des premiers siècles la somme des doctrines enseignées par l'Église et professées par les fidèles, avouons-le, plus n'est besoin de prudence, c'est le domaine de la fantaisie; plus n'est besoin de preuves, c'est affaire de sentiment.

Veut-on savoir comment un historien, d'ailleurs savant, interprète les symboles des agneaux dans le sarcophage de Junius Bassus? « Ces figurines symboliques expriment dans la langue de l'art chrétien, alors dans l'éclat de sa jeunesse, la même pensée que l'inscription qui court au-dessus des arcades de la rangée supérieure, à savoir : que le défunt a été introduit par le baptême dans l'Église et dans la jouissance

du salut. Parmi les actions dont tous les personnages sont ici des agneaux, se trouve l'introduction du néophyte dans la communauté des fidèles, ce qu'on appelait l'*initiatio*.

« La réception du baptême et de l'Eucharistie formait le double acte, étroitement un, de l'initiation. Ces deux sacrements sont figurés ici à la place principale sur la voûte médiane : un agneau reçoit, d'une colombe venant de la hauteur, le rayon de la grâce ou de l'eau, symbole du baptême ; un autre touche avec un bâton la corbeille de pains, représentation symbolique tout ensemble de la merveilleuse multiplication des pains et de la sainte Eucharistie. La première scène à gauche représente les trois jeunes gens dans la fournaise, avec l'ange qui les protège ; elle symbolise la confession de foi qui met à l'abri du danger, et la vie de la foi, à laquelle le baptisand devait se décider. Le dernier groupe d'agneaux à droite montre, par la scène de la résurrection de Lazare (lui aussi un agneau), que la résurrection et la vie éternelle sont la récompense de la fidélité à la confession chrétienne. Deux autres scènes, qui se correspondent symétriquement, enseignent à vénérer la double puissance donnée par Dieu à l'Église, dans laquelle veut entrer le catéchumène. Les grâces du salut sont exprimées par la source que Moïse, sous la figure d'un agneau, fait jaillir du rocher en le frappant de sa verge pour désaltérer un autre agneau. L'enseignement des vérités surnaturelles est représenté par un livre que tend à un agneau une main qui apparaît dans les hauteurs *(traditio Evangelii et symboli* au baptisand) [1]. »

La logique, dirons-nous, s'adapte aussi bien à l'erreur qu'à la vérité. Elle n'est qu'un instrument de vraisem-

1. GRISAR, *op. cit.*, I, 445.

blance. Toute la possibilité d'arriver au vrai dépend de la méthode.

Il est des sarcophages qui ont été interprétés comme de véritables « homélies en images ». Tel le sarcophage provenant de la basilique de Saint-Paul (pl. XXIII), où l'on reconnut la création et la chute, la rédemption figurée par l'adoration des Mages, l'institution du baptême et de l'Eucharistie (rocher d'Horeb, multiplication des pains), la vocation des Gentils (hémorrhoïsse), la suprématie de l'Église (bâton de Pierre) et la résurrection promise aux justes. D'aucuns ajoutent à cet ensemble déjà considérable l'Incarnation (Saint-Esprit représenté derrière le siège de la Vierge), l'œuvre de l'Apostolat clairement indiquée par la guérison de l'aveugle-né. Enfin, Daniel entre les lions, suivant de Rossi, ordinairement moins aventureux, « doit concentrer » en lui le résumé de toutes les vérités exprimées : il serait l'image du Sauveur souffrant et de l'Église sauvée et espérante.

Qu'un chrétien puisse à bon droit reconnaître cette somme dogmatique dans le sarcophage que nous venons de citer, voilà ce que personne ne niera — il pourrait même à ces dogmes, en s'inspirant de la même méthode, en ajouter bien d'autres. Mais que le sculpteur ait eu l'intention de codifier ainsi la doctrine chrétienne; lui, attaché aux traditions anciennes du symbolisme funéraire, appliqué à ne choisir que des scènes dont l'usage était courant, dont le sens général était connu, tout heureux, quand il faisait le choix de ses sujets, quand il les mettait en place, de se sentir appuyé par l'exemple de ses prédécesseurs, il aurait construit cet édifice subtil et solide de doctrine : voilà, au contraire, ce qu'on ne saurait prétendre aujourd'hui sans audace.

Ce sculpteur se préoccupait avant tout de symétrie. En figurant le Saint-Esprit dans la Création, il acheva le bandeau par un corps debout, une ligne ronde et droite; et ceci amena au-dessous, dans le registre inférieur, la représentation de saint Joseph — non le Paraclet, derrière le trône de la Vierge. Le rocher d'Horeb fit pendant au tombeau de Lazare. Pourquoi Daniel sous l'*imago* des époux? C'était la place ordinaire de ce sujet sur les sarcophages, sa composition étant assez large pour répondre au médaillon supérieur. Il partageait ce privilège avec, le plus souvent, Jonas et les trois jeunes gens dans la fournaise.

On le voit, il n'était ni dans le choix de ces sujets, ni dans leur composition, ni surtout dans la place qui leur fut donnée, aucune intention subtile. D'ailleurs, si le sarcophage en question est essentiellement théologique, comme le disait de Rossi, on ne pourra refuser la même qualité à tous ceux de la même catégorie. L'hémorrhoïsse, dit-on, signifie, dans le cas présent, la vocation des Gentils; il faut donc renoncer partout ailleurs à voir en elle une image symbolique du salut. Daniel dans la fosse aux lions traduira partout, selon l'opinion unanime, la liturgie funéraire; il exprimera la confiance des fidèles dans la miséricorde du Christ et ici seulement sera figure de l'Église. Où trouver dans les monuments les raisons d'un tel changement d'exégèse?

Il faut se résigner à ne pas considérer les peintres et les marbriers comme des Pères de l'Église. Ce serait même une profonde erreur de vouloir expliquer les monuments funéraires par les écrits contemporains des Docteurs. Car ces derniers découvrent tour à tour, dans chaque épisode de l'histoire sacrée, des significations différentes. Tour à tour ils accroissent le trésor des allégories et des symboles. La

vérité n'est pas, pour eux, dans l'unité de l'interprétation, mais dans sa profondeur et sa richesse. Ils entendent fortifier la foi en montrant sa fécondité.

Toute autre était la mission des décorateurs de cubicules et de sarcophages : ils exprimaient naïvement la confiance de tous. C'est pourquoi nous les voyons d'âge en âge, fidèles à la tradition, varier leurs sujets, mais s'inspirer toujours des mêmes idées. La Mort, la Résurrection, le Paradis, voilà les pensées que sans cesse ils agitent. Certains, en réunissant des symboles accoutumés, se trouvèrent aussi avoir condensé une somme considérable de doctrine, pour qui eût voulu chercher doctrine en leurs œuvres, mais ils ne l'avaient pas cherché. Nous oserons dire qu'ils furent théologiens sans le savoir.

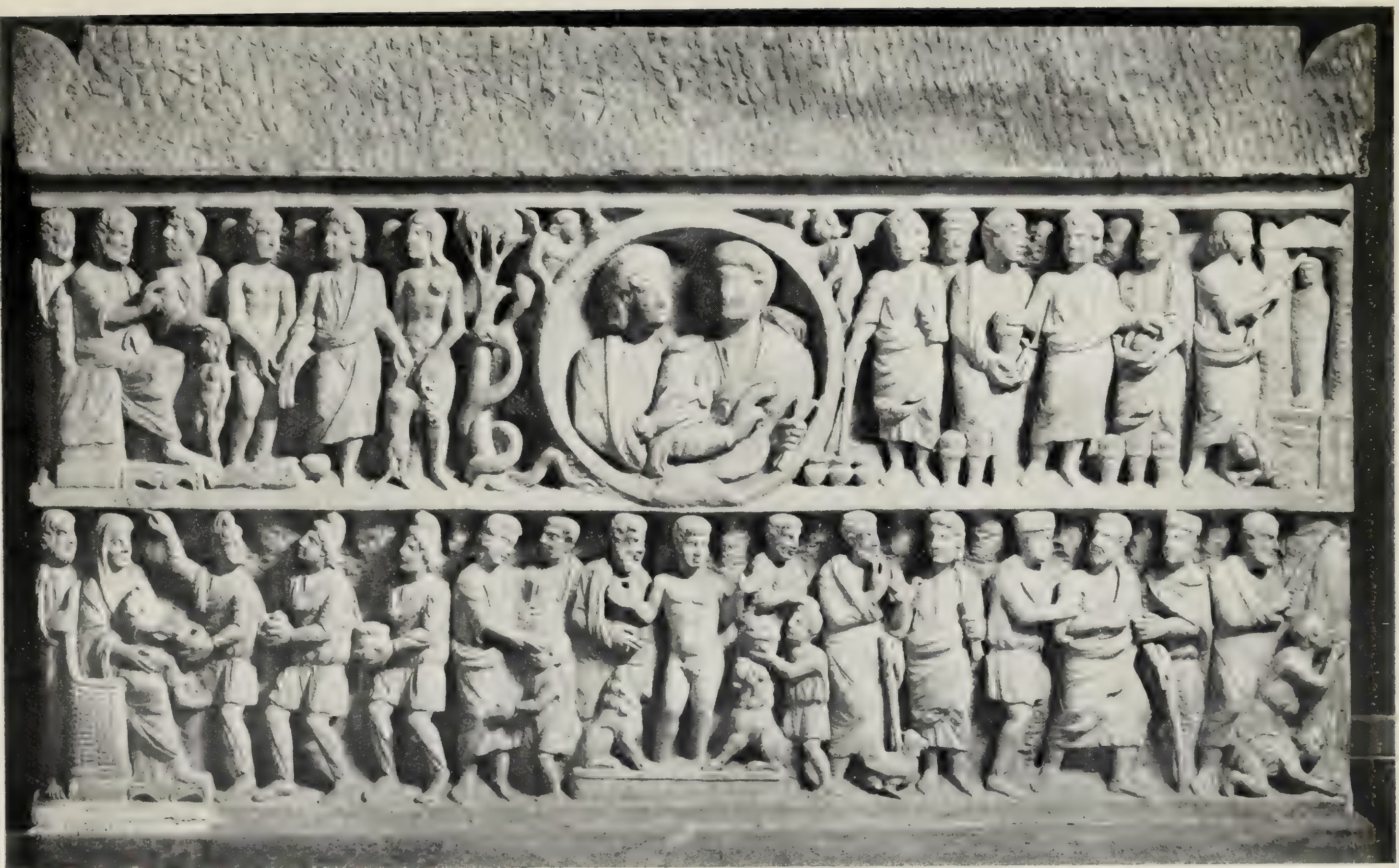
BIBLIOGRAPHIE. — Sculpture romaine : Mrs STRONG, *Roman Sculpture*, in-8°, Londres, 1907. On trouvera, dans ce livre, un excellent résumé des théories de Wickhoff et Riegl sur les caractères propres de la sculpture romaine et l'évolution du bas-relief.

Sarcophages antiques : W. ALTMANN, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarcophage*, Berlin, 1902. (Cf. ID., *Die roemischen Grabaltaere*, Berlin, 1907.)

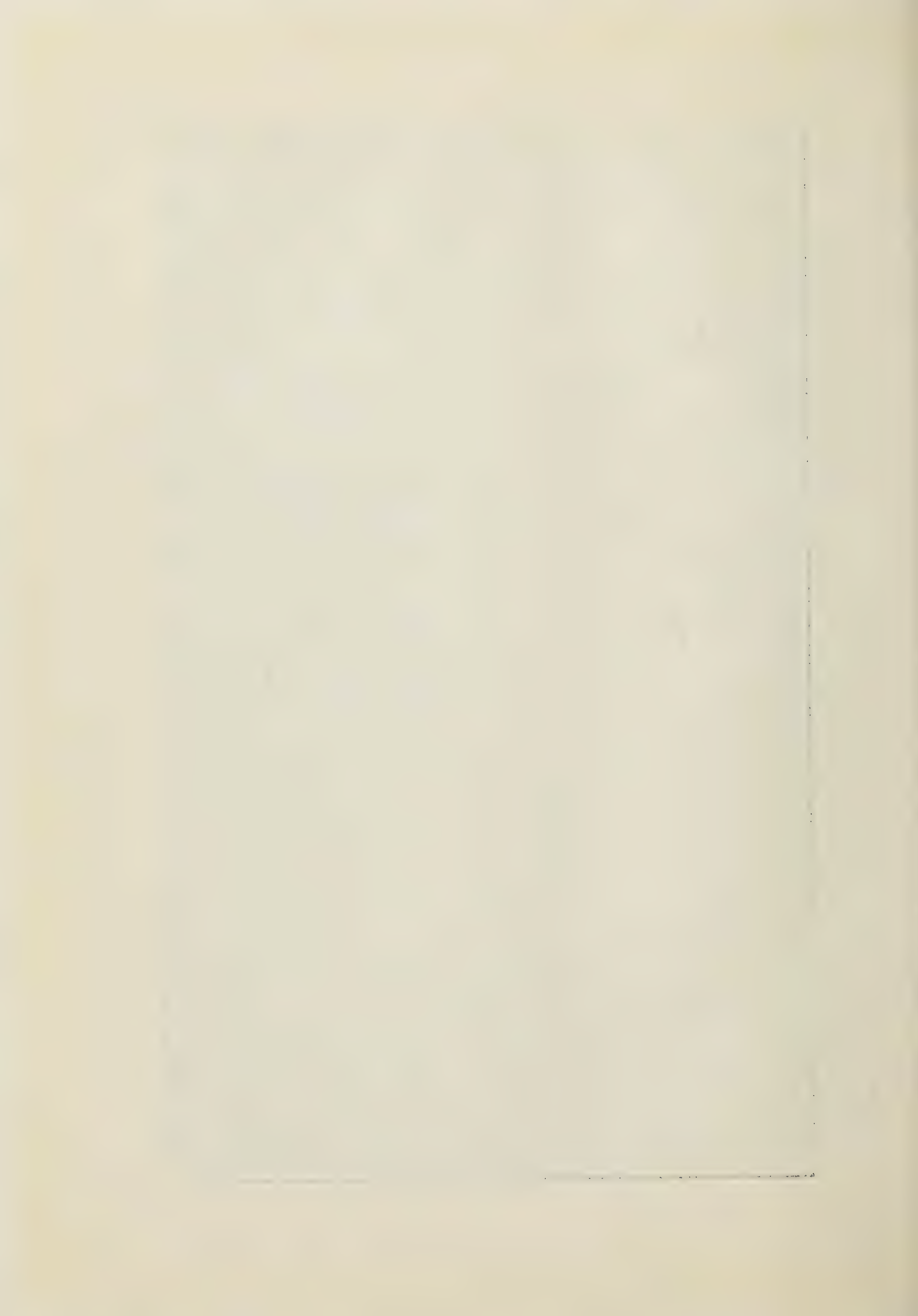
Symbolique funéraire antique : B. SCHRŒDER, *Studien zu den Grabdenkmaelern der roemischen Kaiserzeit* (*Bonner Jahrbuecher*, 1902, p. 46 et suiv.).

Répertoire : C. ROBERT, *Die antiken Sarkophagreliefs*, 1890-1904 ; II et III seuls parus.

Sarcophages chrétiens. L'ouvrage ancien du P. RAFFAELE GARRUCCI, *Storia dell' arte cristiana*, 6 vol. in-folio, Prato, 1873-1880 (Sarcophages : vol. V) est encore précieux à cause du nombre de monuments qu'il contient, et parce qu'il n'existe pas de répertoire complet. Reproductions peu fidèles ; interprétation vieillie. De Rossi étudie quelques sarcophages des catacombes dans les volumes II et III de la *Roma Sotterranea*. Recourir, d'une façon générale, au *Bullettino* et *Nuovo Bullettino di Archeol. crist.*, et à la *Roem. Quartschrift*. Edmond LE BLANT, en étudiant les sarcophages de France, a fait faire un pas décisif à l'archéologie



Sarcophage dit « Sarcophage théologique », du Musée du Latran (phot. Anderson).



chrétienne : *Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, op. cit., *Les Sarcophages chrétiens de la Gaule* (Monum. pour servir à l'histoire de la France), Paris, 1886. Cf. R. GROUSSET, *Etude sur l'histoire des sarcophages chrétiens* (avec catalogue des monuments qui ne se trouvent pas au musée du Latran), Paris, 1886. De la plus haute importance est l'ouvrage de Joh. FICKER, *Die Altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans*, Leipzig, 1890. Descriptions très complètes, sûre érudition, bibliographie. Une autre collection romaine a été décrite et commentée savamment et clairement par J. WITTIG, *Die altchristlichen Sculpturen im Camposanto in Rom*, in-folio, Rome, 1906.

Pour les monuments d'Afrique, cf. DELATTRE, *Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage*, Tunis, 1900; St. GSELL, *Les Monuments antiques de l'Algérie*, Paris, 1901 (notamment vol. II).

Beaucoup de sarcophages chrétiens de la Gaule figurent à nouveau dans la publication d'ESPÉRANDIEU, *Les Bas-Reliefs antiques de la Gaule* (Coll. des Monuments pour servir à l'histoire de la France), in-folio, Paris, 1907, 1909). 2 vol. parus.

D'une façon générale, cf. manuels cités plus haut : SCHULZE, PÉRATE, LECLERCQ, KAUFMANN; le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* (Dom CABROL), articles de Dom Leclercq; VENTURI, *Storia dell' Arte italiana*, vol. I.

Sur l'iconographie des sarcophages chrétiens, cf. monographies citées plus haut : MOWAT, MULLER, WEIS-LIEBERSDORF, MITIUS, PELKA, CLAUSNITZER et, en outre :

DE WAAL, *Der Sarkophag des Junius Bassus*, Rome, 1900; ID., *Zur Chronologie des Bassus-Sarcophags (Roem. Quartalschrift*, 1907, p. 107) : réfutation de Weis-Liebersdorf, qui date le sarcophage de la fin du IIe siècle. WILPERT, *Irrthuemer in der Auslegung von Sarkophagreliefs (eod. loco*, 1906, p. 126) : sur l'importance des figures et scènes de famille dans les bas-reliefs funéraires. C. M. KAUFMANN, *Die sepulcralen Jenseitsdenkmaeler der Antike und des Urchristentums*, in-4°, Mayence, 1900 : comparaison des idées antiques et des idées chrétiennes sur la *Vita beata*, d'après les inscriptions funéraires et les bas-reliefs. O. SCHŒNEWOLF, *Die symbolische Darstellung der Auferstehung in der fruehchristl. Kunst*, Leipzig, 1907 : sur les représentations de la croix portant le monogramme du Christ et accostée de deux soldats.

CHAPITRE IX

ÉGLISES ET BAPTISTÈRES

Les églises domestiques. Édifices antérieurs à Constantin. La basilique occidentale et son origine. Ses rapports avec les églises domestiques, les *cellae cimiteriales*, la basilique publique et privée. Les principales basiliques de Rome. Leurs dispositions intérieures. Esthétique. Églises circulaires et baptistères. Conclusion.

Églises domestiques. Les rites primitifs de l'Église sont indiqués au passage fameux des Actes, où il est dit que les fidèles de Jérusalem, nouvellement affiliés au christianisme, « persévéraient dans la doctrine des apôtres, dans la communauté (des biens), dans la fraction du pain et dans les prières » (Act. II, 42). — « Tous ceux qui croyaient, disent encore les Actes, étaient ensemble dans un même lieu et avaient toutes choses communes (II, 44). Chaque jour, ils avaient soin de se rendre au temple de commun accord; et, tantôt dans une maison, tantôt dans une autre, ils rompaient le pain et prenaient leurs repas avec joie et simplicité de cœur » (II, 46).

Il y a, dans ces textes si précieux pour l'étude des origines chrétiennes, un double témoignage, à savoir : que les chrétiens à Jérusalem tenaient à la fois des réunions publiques, au temple, parmi les Juifs, et des réunions intimes à l'abri d'un toit domestique. Ce qu'étaient les premières de ces

assemblées, nous le savons par l'histoire de l'apostolat primitif, et notamment par les prédications de saint Paul, faites chaque fois qu'il le pouvait dans les synagogues : c'étaient des « meetings » de propagande où les prédicateurs, entourés de leurs frères, essayaient d'entraîner les Juifs en masse à la suite de Jésus. Laissons cela. On sait que ces tentatives restèrent infructueuses et que saint Paul, irrité de trouver partout la Synagogue hostile, se détourna des Juifs pour vouer toute son ardeur à la conversion des Gentils. Et toute l'Église suivit l'exemple de saint Paul.

Les assemblées particulières doivent, au contraire, retenir notre attention ; car dans tous les lieux où l'Évangile fut annoncé, se propagea l'usage dont les Actes nous ont montré l'origine à Jérusalem. Partout, des maisons furent choisies pour servir de centres de ralliement aux communautés. Leurs propriétaires, sans cesser de les habiter, en mettaient les pièces principales à la disposition des pasteurs et de leurs ouailles. C'était là que les frères dans la foi entendaient la prédication et se fortifiaient entre eux ; là qu'ils priaient en commun et célébraient le banquet d'amour et de charité, les Agapes, dont le moment capital, ainsi que nous l'avons vu, était celui où le président de l'assemblée rompait le pain en commémoration de la dernière Cène.

Saint Paul, dans ses épîtres, nomme les maisons d'Aquila et Priscille à Rome, de Nympha et de Philémon à Colosses, et salue de loin les Églises qui s'y trouvent. Considérons que ces maisons remplissaient le rôle qui échut plus tard, quand le triomphe de l'Église fut accompli, aux immenses basiliques. Elles furent nécessairement nombreuses dès les débuts de l'apostolat, puis se multiplièrent à l'infini. On peut affirmer que chacune d'elles était une église, non au sens archi-





1. Intérieur de Saint-Paul hors les murs (phot. Alinari). — 2. Saint-Laurent hors les murs (phot. Alinari).

tectural, mais au sens liturgique. On les appelle d'un mot les églises domestiques, οἶκοι τῆς ἐκκλησίας.

Il serait long d'énumérer les témoignages qui, à partir du IIe siècle, attestent leur existence ou rappellent incidemment leur fondation. Nous constaterons seulement d'après les textes qu'il n'était nulle règle générale au point de vue de leur organisation matérielle. Les apôtres, le jour de la Pentecôte, étaient réunis dans une chambre haute. (Act. I, 12; II, 1.) A Troade, quand saint Paul y prêchait, l'assemblée avait lieu au troisième étage de la maison. (Act. XX, 6-9.) Nulle conclusion à tirer de là. Saint Pierre, selon les *Recognitions clémentines* [1], réunit la foule à Tripoli de Syrie, dans les salles basses d'une maison et dans le jardin. Certaines églises étaient établies, selon l'ancienne coutume, dans la demeure de riches chrétiens; d'autres, notamment à Rome, dans des locaux loués à des particuliers. Il y avait de vastes salles, mais aussi de petites. Cela dépendait des circonstances.

Cependant, tout porte à croire que, dans les cités populeuses, à une époque où l'on pouvait constater en même temps l'augmentation indéfinie du troupeau chrétien et la présence dans ses rangs de riches affiliés, les assemblées se localisèrent dans de grandes demeures patriciennes, où l'espace permettait de célébrer les cérémonies avec ordre et dignité. Il ne faut pas oublier que la liturgie, peu à peu fixée, avait désormais ses exigences. En ce qui concerne Rome, il apparaît qu'au IIIe siècle, la ville était divisée en un certain nombre de *titres*, ou paroisses, dont chacune avait une grande maison convertie en église pour centre religieux.

1. *Patr. Gr.*, t. I, col. 1318. *Cf.* Dom LECLERCQ, *Manuel*, I, p. 354.

Dans bien des cas, une basilique succéda à ce premier local au même endroit.

Premiers Édifices. Quand donc furent construites les premières basiliques? A cette question on eût répondu naguère que les églises domestiques avaient été les seules pendant toute l'ère des persécutions, et que l'architecture chrétienne, comme telle, n'était née que sous Constantin. C'est là une erreur qu'il n'est plus nécessaire de combattre. On reconnaît, en effet, qu'au cours du IIIe siècle les fidèles connurent des jours nombreux de tranquillité, à la faveur desquels ils édifièrent de véritables églises, répondant aux usages liturgiques et à toutes les nécessités du ministère religieux.

Un édit de Gallien, en 259 ou 260, ordonnait que tous les « édifices sacrés des chrétiens *(sacraria)*, confisqués sous Valérien, fussent rendus à leurs propriétaires légitimes », les « magistrats du Verbe », comme il appelait l'évêque et les prêtres. A Rome, l'empereur Alexandre Sévère (222-235) fit restituer aux chrétiens un terrain *(locus)* qui leur avait été enlevé par des taverniers. « Mieux valait, disait le rescrit, qu'on y adorât Dieu, de quelque façon que ce fût. » On pourrait multiplier les textes. Citons le témoignage irrécusable d'Optat de Milève, qui écrivait vers le milieu du IIIe siècle : « des quarante basiliques et plus, dit-il, qui existaient à Rome, pas une ne s'était ouverte aux Donatistes ». « Qui pourrait, écrit Eusèbe à la fin du IIIe siècle, décrire la foule innombrable de ceux qui, chaque jour, venaient à la religion, et le nombre des églises dans chaque ville et les multitudes qui les envahissaient ? Si bien que, les anciens édifices devenant trop

étroits, toutes les villes construisaient de nouvelles et vastes églises [1]. »

Pendant la persécution de Dioclétien, en 303, la plupart des églises chrétiennes furent détruites; mais en 309, un édit de Maximien et Galère restituait leurs droits aux fidèles, non sans protestations de la part des païens. C'est ainsi que certaines villes d'Asie-Mineure s'adressèrent au César Maximien pour qu'il empêchât les chrétiens de construire des églises dans leurs murs *(ne intra civitates suas christianis conventicula exstruere liceret)*. Puis, ce fut la paix de l'Église proclamée par l'Édit de Milan (313), à la faveur duquel l'architecture chrétienne s'épanouit librement. « Les églises, dit encore Eusèbe, s'élevèrent sur le sol à une grande hauteur et brillèrent d'un éclat supérieur à celui des églises qu'on avait détruites; dans toutes les provinces Constantin éleva de nouveaux édifices beaucoup plus vastes que ceux qu'ils remplaçaient. »

En réalité, l'architecture chrétienne avait pris conscience, pendant les siècles troublés qui venaient de finir, de tous les besoins auxquels sa mission était de répondre. Elle avait mesuré ses forces et préparé ses moyens. Il ne restait plus qu'à donner une forme définitive à l'ébauche qu'elle avait conçue.

La Basilique occidentale. *Description et origine.* Le mot « basilique » tel qu'il commença d'être employé par les chrétiens au IIIe siècle, désignait des portiques divers et fut appliqué à toutes les formes d'églises; mais, dans le langage ordinaire de l'archéologie chrétienne, on l'emploie

1. Voir, sur ce point, l'exposé très complet de Dom Leclercq, *Manuel*, I, 409.

pour désigner les édifices religieux de plan rectangulaire. Il s'oppose ainsi, généralement, aux constructions circulaires ou rotondes.

La basilique occidentale, encore qu'elle diffère par certains caractères de pays à pays et même, dans une ville, d'un endroit à un autre, peut cependant se ramener à un type général, dont nous indiquerons brièvement les traits distinctifs (fig. 16).

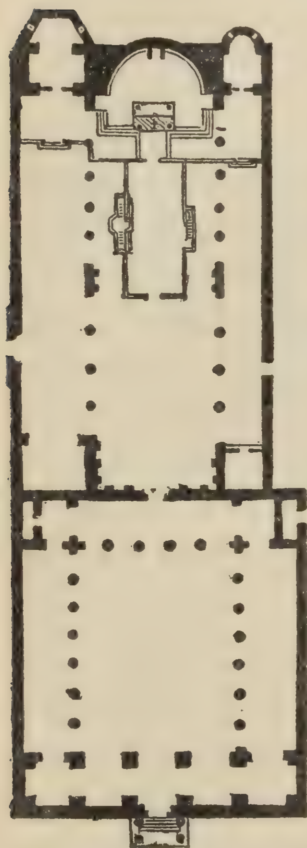


FIG. 16. — PLAN DE LA BASILIQUE DE SAINT-CLÉMENT.
(D'après Reusens.)

Son plan est un rectangle, aux proportions variables, pouvant se composer d'un vaisseau unique, mais qui, généralement, est divisé en longueur par des colonnades formant trois ou cinq nefs. Il se termine d'ordinaire par une abside. Celle-ci s'amorce le plus souvent sur le rectangle de l'église et correspond à la nef centrale. Il faut cependant citer trois basiliques romaines : Saint-Pierre, le Latran et Saint-Paul hors les murs, qui possédaient un transept, c'est-à-dire une nef transversale, placée entre la colonnade et l'abside.

Du côté de la façade régnait, dans beaucoup d'églises, un vestibule intérieur parallèle au transept et compris entre les murs latéraux, par conséquent à l'intérieur de l'édifice. Au revers de ce vestibule, ou narthex, s'élevait la façade avec sa colonnade, ses grandes portes, sa rangée de fenêtres hautes. Devant elle, s'éten-





1. Intérieur de Saint-Clément (phot. Alinari). — 2. Saint-Étienne le Rond (phot. Alinari).

dait l'*atrium*, bordé de portiques et marqué au centre par la fontaine des ablutions *(cantharus)*. L'église était masquée, à fleur de rue, par les bâtiments où se trouvaient des salles de réunion, des communs et aussi le logement des prêtres.

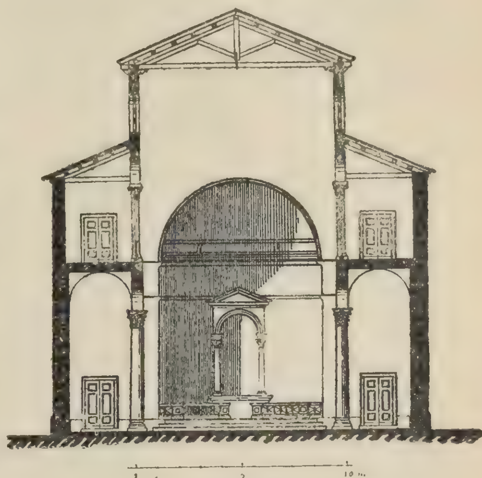


FIG. 17. — COUPE DE LA BASILIQUE DE SAINTE-AGNÈS. (D'après Lemaire.)

Tel était le plan ordinaire des basiliques romaines. Du dehors, on voyait le vaisseau central surélevé au-dessus des bas-côtés et percé d'une rangée de fenêtres, par lesquelles s'éclairait tout l'édifice. Ce vaisseau avait comme support à l'intérieur une colonnade surmontée soit d'une architrave, — ce qui était de tradition classique, — soit d'arcades, ce qui dénote, nous le verrons bientôt, une influence de l'Orient. La basilique romaine n'était pas voûtée, mais couverte d'une charpente en bois. L'amorcement des nefs au transept se faisait par de grandes arcades; celle du centre porte le nom d'arc triomphal. La toiture était à double versant sur la nef principale, tandis que les bas-côtés étaient couverts de toits en appentis, appuyés aux murs supérieurs, sous les fenêtres hautes. Ainsi était déterminé le plan de la façade, avec ses rampants latéraux et, au sommet, son fronton triangulaire (pl. XXIV, 1 et XXIV, 2).

Infiniment nombreuses furent les églises de ce genre sous Constantin; d'où l'on peut conclure qu'il y avait là un organisme élaboré depuis longtemps déjà, dont la forme exté-

rieure paraissait belle et qui semblait répondre mieux qu'aucun autre aux nécessités du culte.

Examinons donc comment les formes de la basilique s'étaient mises d'accord avec les rites liturgiques. Au niveau de l'abside se trouve la Confession, tombeau souterrain contenant ossements sacrés ou reliques, au-dessus duquel s'élève l'autel. Derrière celui-ci, au fond de l'abside, est placé le trône de l'évêque et le banc circulaire des prêtres qui l'assistent. Aussi bien toute cette partie de l'église est réservée au clergé : on l'appelle le *presbyterium*. Plus en avant, empiétant sur la nef centrale, se trouve le chœur, entouré d'une balustrade. Là se placent les clercs des ordres inférieurs, les instrumentistes et les chantres, dont le nombre eût encombré le presbyterium. Deux hauts pupitres ou *ambons* sont élevés à droite et à gauche du chœur, pour servir, l'un à la lecture de l'épître, l'autre au chant de l'Évangile. Des deux côtés du chœur sont les vierges et les veuves ; puis, dans la nef principale, les exorcistes, acolytes, portiers, enfin, la foule des hommes, tandis que les femmes occupaient les bas-côtés. Les catéchumènes et pénitents, devant, au moment de la consécration, évacuer l'église, étaient relégués dans le narthex (pl. XXV, 1).

Ces dispositions générales ne changèrent pas beaucoup depuis l'époque de Constantin. On remarquera seulement qu'au IVe siècle, l'église était généralement orientée de façon que la porte fût au levant ; l'autel se trouvant placé au milieu du *presbyterium*, le prêtre officiait, la face tournée vers les fidèles. Ce ne fut qu'un siècle et demi après, que cet usage commença à se transformer et que l'abside fut tournée vers l'orient. Le changement, effectué rapidement chez les Grecs, ne fut tout à fait accompli dans l'Église latine qu'au VIIIe siècle.

En résumé, architecture et liturgie, dès les premières années du règne de Constantin s'étaient accordées dans le type basilical, et celui-ci s'était imposé dans toute l'étendue de l'Empire. Il convient de se demander à la suite de quel développement heureux la fortune de ce type architectonique s'était établie ou, ce qui revient au même, quel modèle antique il avait imité.

Dans sa forme générale, il ne doit rien à la synagogue, dont les cérémonies seules exercèrent quelque influence sur la liturgie chrétienne ; rien aux temples païens, que détestaient les fidèles et qui d'ailleurs n'abritaient point des assemblées. Les érudits du XVI[e] siècle, forts du nom de « basilique » et fortifiés dans leur opinion par des similitudes extérieures, pensèrent que les basiliques civiles de l'antiquité, ces halles couvertes qui, sur les forums, servaient de marchés et de tribunaux, avaient été transformées en églises ; d'où le nom et la forme des édifices chrétiens. Tout ce que nous avons dit précédemment des églises domestiques dément cette théorie. Mais qu'au jour de la liberté, quand les architectes chrétiens purent accommoder à leur guise les constructions religieuses à la liturgie établie, ils se soient souvenus des basiliques civiles (fig. 18), où la foule s'amassait sans gêne, de l'aire allongée de ces halles que des colonnades divisaient en vaisseaux, du *tribunal* sur lequel, au fond de l'édifice, le magistrat entouré de ses assesseurs rendait la justice, et que de ces dispositions bien connues, ils aient fait passer quelque chose dans le plan général de la basilique chrétienne : voilà qui paraît assez vraisemblable. Il y a loin cependant des églises chrétiennes à la basilique civile !

Comme l'abside dans les premières joue un rôle capital, J.-B. de Rossi émit l'avis que la basilique procédait du

plan des *cellae cimeteriales,* ou chapelles souterraines des catacombes. Mais comment dans un organisme si humble, si étroit, si sommaire, chercher le modèle d'un édifice vaste et savant?

L'archéologie moderne part de ce fait que les premières réunions cultuelles des chrétiens eurent lieu dans des maisons privées et que beaucoup d'églises, au début, ne furent que des salles domestiques développées et organisées en vue des offices religieux. Il est donc tout naturel qu'elle découvre aussi dans la maison privée les linéaments primitifs et, pour ainsi parler, la forme embryonnaire des édifices construits sous Constantin.

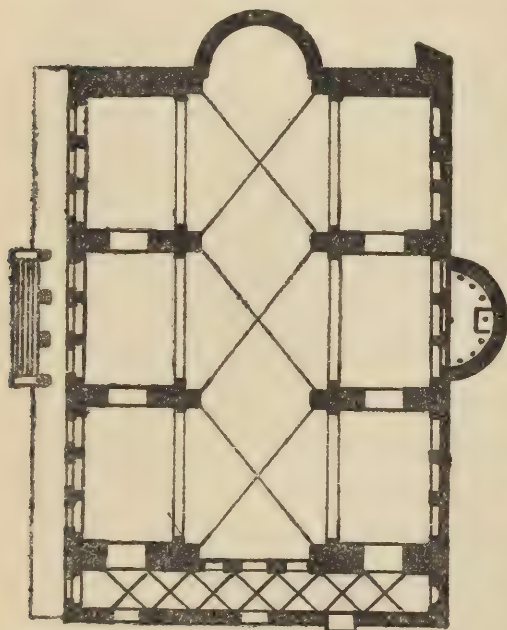


FIG. 18. — BASILIQUE DE CONSTANTIN. (D'après Grisar.)

Nous reproduisons ci-après (fig. 19) le plan d'une maison patricienne, telle qu'il en exista beaucoup à partir du IIe siècle avant Jésus-Christ et telle qu'en possédaient certes les chrétiens riches. Dehio [1] eut le mérite d'indiquer combien l'*atrium* (A), avec les chambres qui l'accostent, le *tablinum* qui lui fait suite, avait de ressemblance avec le plan général des basiliques : les colonnes autour de l'*impluvium* (B) suggéraient la division du vaisseau en

1. Dehio et von Bezold, *Die Kirchliche Baukunst im Abendlande.*

nefs; le lanterneau qu'elles supportaient faisait penser au toit surélevé et à l'éclairage par le haut. Précieuses indications; mais on peut répondre que l'atrium domestique donna naissance à la cour antérieure de la basilique, au milieu de laquelle la fontaine des ablutions rappelle l'*impluvium*. V. Schulze [1] signala en même temps que l'atrium le *péristyle* (C). Celui-ci était vaste, bien protégé contre les indiscrétions et les bruits du dehors; l'*œcus* ou *exèdre* (D), au fond, rappelait de bien près l'abside, et les colonnes, formant parfois un rectangle allongé, créaient à peu près la nef centrale et les bas-côtés. La nécessité de couvrir le péristyle put amener à construire un vaisseau surélevé percé de fenêtres [2].

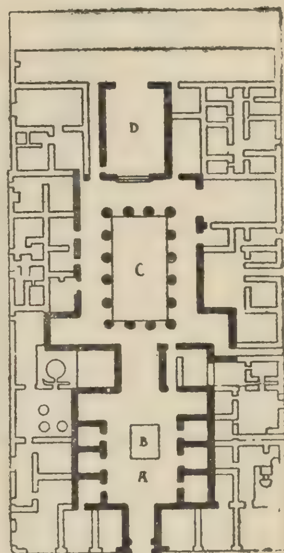


FIG. 19.— PLAN DE LA MAISON DE PANSA, A POMPÉÏ. (D'après Lemaire.)

Au vrai, il semble bien que les formes primaires de la basilique procèdent du péristyle; mais il ne faut pas oublier qu'il était d'autres modèles, la basilique privée notamment (fig. 20), orgueil des palais, d'un plan tout semblable à celui des églises et dont il serait étrange qu'on eût emprunté le nom sans s'inspirer de ses dispositions.

Croira-t-on qu'à l'époque de Constantin, quand les chrétiens, comme le dit Eusèbe, reconstruisirent des églises plus nombreuses, plus vastes et plus belles, on se soit interdit

1. SCHULZE, *Archaeol. d. Christl. Kunst*, pp. 42 et suiv.

2. Cette théorie a été développée et fortifiée par M. l'abbé LEMAIRE, dans un article des *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, 1910, 3e et 4e liv.

d'enrichir le nouvel édifice au moyen de toutes les ressources qu'offraient aux habitudes déjà contractées, à la liturgie établie, les multiples créations de l'architecture romaine? On avait le temps, l'argent, la liberté : on en usa. Les basiliques civiles et privées, les cellæ des cimetières fournirent d'utiles indications. Le génie personnel des architectes se donna carrière. Aussi, tout en reconnaissant dans la maison privée les éléments fondamentaux du plan basilical, attribuerons-nous une certaine part d'influence à d'autres constructions. La basilique constantinienne est le produit d'adaptations diverses, intelligemment combinées afin de répondre à des convenances et à des nécessités religieuses.



FIG. 20. — BASILIQUE PRIVÉE (HADRIANA). (D'après Cabrol, *Dict.*, fig. 1406.)

BASILIQUES DE ROME ET D'AFRIQUE. Dans la fièvre de la délivrance, ces basiliques se multiplièrent comme par enchantement. Elles surgirent en grand nombre à Rome et dans les provinces, aussi bien en Orient qu'en Occident; mais on construisit mal. « L'incroyable précipitation, dit Dom Leclercq, avec laquelle les édifices du premier empereur chrétien furent élevés amena, en un temps relativement court, leur ruine à tous [1]. » Heureusement, les restaurations furent faites à temps, dans un esprit d'entière fidélité au type basilical. En sorte que l'œuvre des architectes constan-

1. CABROL, *Dictionnaire* (art. de Dom Leclercq), t. II, 1, col. 553.

tiniens est encore sous nos yeux à peu près intact. Seule, la décoration primitive a immensément souffert. Dom Leclercq et Kaufmann, dans leurs manuels [1], comptent plus de cinquante basiliques édifiées à Rome pendant les premiers siècles qui suivirent la paix de l'Église. Nous ne ferons que citer les principales.

La basilique du Latran, construite sous le pontificat de Sylvestre (314-335), est devenue méconnaissable, surtout depuis la reconstruction faite par Borromini sous Innocent X (1644-1655). La dernière restauration, sous Léon XIII, acheva de lui faire perdre son caractère primitif.

La basilique vaticane, non moins ancienne que la précédente, a fait place à l'édifice de Bramante et de Michel-Ange. Heureusement, des dessins ont été conservés qui la représentent dans son état antérieur au XVIe siècle.

Saint-Paul hors les murs, rebâti en 386 et restauré en entier au commencement du XIIe siècle, fut, jusqu'en 1823, date à laquelle un incendie le ruina, un des plus magniques modèles de l'architecture chrétienne primitive (pl. XXIV, 1).

Saint-Laurent hors les murs remonte à Sixte III (432-440), mais sa reconstruction au XIIIe siècle l'a passablement dénaturé (pl. XXIV,2). Sainte-Sabine, au contraire, fondée en 425, est encore à peu près dans son état originel. Sainte-Agnès hors les murs (324) a été rebâtie sous Pie IX avec un grand souci d'exactitude. Mais c'est à Sainte-Marie Majeure, construite sous le pape Libère (352-356) et rebâtie au milieu du Ve siècle, qu'il faut aujourd'hui chercher

1. LECLERCQ, *Manuel*, I, p. 480; KAUFMANN, *Handbuch*, p. 93.

l'image la plus vraie et aussi la plus majestueuse d'une grande basilique constantinienne.

Nul pays d'Occident ne peut rivaliser avec Rome pour la grandeur et la noblesse des monuments chrétiens primitifs. Rome imposa ses procédés de construction et son esthétique à l'Italie, à l'Espagne, à la Gaule. Mais il est une région qui, toute fidèle qu'elle soit au plan général que nous avons décrit, l'emporte sur Rome par la variété de ses édifices religieux. C'est l'Afrique, dont l'épanouissement artistique sous Constantin fut merveilleux. Ses principales églises sont à Tigzirt, Tipasa, Damouz-el-Karita, Matifou (fig. 21), Tébessa, Lambèse (fig. 22), villes romaines que Rome ne put assujettir à ses exemples. Les architectes africains refusèrent d'adopter le transept et les *atria*. Au lieu de dégager l'abside, ils l'encadraient de pièces carrées servant de sacristies. Les vestibules ordinairement étaient clos. On a pu dire que les monuments chrétiens de l'Afrique du Nord ressemblaient plus à ceux de Syrie et d'Égypte qu'à ceux de Rome. Et c'est pourquoi ils tiennent une place si importante dans l'histoire de l'architecture chrétienne : ils sont un trait d'union entre Rome et l'Orient ; ils participent de deux

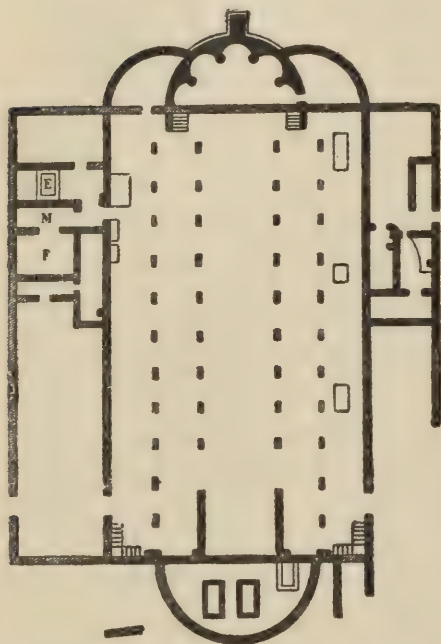


FIG. 21. — BASILIQUE DE MATIFOU.
(D'après Cabrol, *Dict.*, fig. 140.)



Intérieur de Sainte-Constance, la voûte annulaire (phot. Alinari).

génies opposés, et, libres de traditions trop gênantes, construits surtout en vue d'une création à la fois belle et pratique, ils témoignent d'un art très vivant, curieux et chercheur, susceptible de plus longs progrès, si l'invasion des Vandales n'eût arrêté en Afrique le développement de la civilisation.

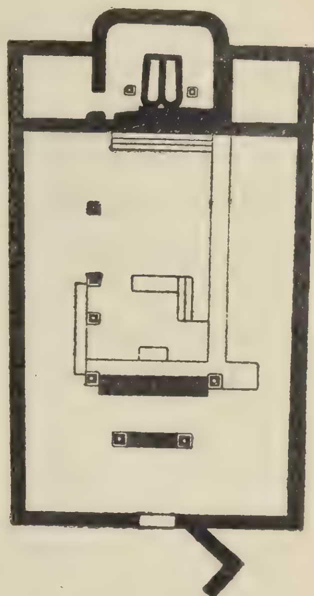


FIG. 22. — PETITE BASILIQUE DE LAMBÈSE. (D'après Cabrol, *Dict.*, fig. 139.)

Mais revenons aux basiliques de Rome, si heureusement conservées pour la plupart. Vues du dehors, elles font une impression satisfaisante, sans plus. Les matériaux sont de larges briques superposées en rangs innombrables, ou des moellons réguliers. Parfois les deux appareils sont réunis. L'usage n'existait pas encore des revêtements en marbres multicolores, mais la façade des grandes églises était décorée de mosaïques, ce qui corrigeait son aspect rugueux et un peu indigent. Parler de la majesté extérieure des basiliques, de leur noblesse, serait bien exagéré, car il n'est pas de noblesse sans fierté; et les formes posément assises de la basilique n'ont que l'ampleur et la simplicité. L'ensemble n'est ni lourd, ni massif, mais il n'a non plus ni force apparente, ni subtile vie. Les grandes lignes de l'édifice accusent sèchement la régularité de l'espace intérieur sans consacrer vivement l'énergie de ses membres architectoniques, sans fondre en harmonie la distribution des masses. Il y a de l'ordre, mais pas de vie, de l'harmonie si l'on veut, mais pas de

chaleur. La beauté extérieure de l'édifice provient de sa gravité discrète, d'une certaine grâce modeste qui tient à la clarté du plan, à la simplicité des lignes, au rapport symétrique des parties : souvenirs toujours plus effacés, mais toujours sensibles de la noblesse antique.

En réalité, il faut entrer dans l'édifice pour juger de sa vraie beauté et rendre justice aux architectes chrétiens.

L'espace, comprimé au-dessus par la couverture en plafond, s'approfondit au contraire et se répand merveilleusement dans le sens des vaisseaux, jusqu'à la conque terminale. Il ne paraît pas immense comme sous la coupole d'un Panthéon ou d'une Sainte-Sophie, mais les belles lignes droites de l'édifice permettent d'en mesurer la majestueuse étendue. La colonnade, fuyant au loin, conduit le regard le long de sa lente architrave, ou bien, par le rythme énergique des arcades, l'entraîne vers l'autel, qui est le centre vivant de l'édifice, le point harmonieux qui fait l'objet de toutes les pensées et pour lequel la basilique tout entière a été conçue. La vue s'arrête aussi sur les larges surfaces des murs latéraux que décorent l'éclat des mosaïques et la richesse des étoffes teintes; elle s'attarde à considérer le marbre poli des colonnes, l'ornementation sculptée des chapiteaux, les ambons de pierre ou de bois, les balustrades *(cancelli)* qui entourent le chœur et sont évidées de beaux motifs ornementaux; elle s'égare dans la pénombre des bas-côtés; se complaît successivement aux clôtures des fenêtres, faites de pierre percée à jour, aux dessins du pavement; et surtout, elle se dirige invinciblement vers l'autel et son dais rutilant *(ciborium)*, l'arc triomphal et l'abside lointaine, qui, sous la lumière égale tombant d'en-haut, resplendissent de tout l'éclat des mosaïques.

Dès lors, l'architecture chrétienne s'efforçait de réaliser son idéal à l'intérieur des basiliques; dès lors, le dedans était la condition déterminante du dehors. A ce point de vue, il n'y a pas de différence entre l'église des premiers temps et la cathédrale élevée par les grands siècles du moyen âge.

ÉGLISES CIRCULAIRES. BAPTISTÈRES. A côté des vastes basiliques, il faut citer à Rome des constructions plus petites, comme la chapelle du cimetière de Calliste, élevée sous Sixte II; Sainte-Pétronille, ancien mausolée qu'Honorius s'était préparé; et, en Afrique, nombre de petites chapelles, dont l'abside, comme celle des édifices précédents, était de plan tréflé. C'est là une forme dont l'art d'Occident ne fit jamais qu'un usage restreint.

Bien plus importants, à tous les points de vue, sont les édifices de plan circulaire ou octogonal : les mausolées de Sainte-Hélène *(Tor Pignattura)* et de Sainte-Constance, Saint-Étienne-le-Rond (pl. XXV, 2), le baptistère du Latran. Cette forme d'architecture remontait au passé lointain de l'Orient. Elle était commune dans toutes les villes de l'Égypte, de la Syrie, de l'Asie-Mineure, d'où elle était passée en Grèce. Quant à Rome, qui possède le modèle le plus achevé des édifices circulaires, le Panthéon d'Agrippa, reconstruit sous Adrien, elle n'a point droit à la gloire d'avoir conçu ce temple grandiose; on ne lui reconnaît plus que cette autre gloire de l'avoir construit avec une science consommée. Aux architectes romains revient l'honneur d'avoir fait un usage magnifique de la brique et d'avoir jeté sur l'immense espace une des plus belles voûtes du monde.

Il importe de bien remarquer ceci : la voûte du Panthéon se compose d'une armature faite de cerceaux maçonnés,

noyée dans un blocage d'une concrétion si parfaite, qu'il en est presque indestructible. C'est, en réalité, un monolithe, tandis que les coupoles orientales, ainsi que nous le verrons, sont faites de matériaux appareillés : là est la grande différence. Le procédé romain était le plus sûr, mais celui d'Orient le plus savant. Celui-là avait atteint du premier coup toute sa perfection et se trouvait incapable d'un développement ultérieur; celui-ci obligea les constructeurs à bien des tâtonnements, mais se trouva susceptible, quand il le fallut, de fournir solution aux problèmes les plus impérieux de l'architecture.

L'origine lointaine des églises circulaires de Rome se trouve donc en Asie-Mineure. On peut affirmer aussi que, sous Constantin, l'Orient ne cessa de donner en ce genre de parfaits modèles, tel l'église de l'*Anastasis*, à Jérusalem. Toutefois, les architectes chrétiens de Rome, en suivant l'exemple de leurs confrères orientaux, n'avaient pas besoin de copier leurs œuvres : la Grèce avec ses temples ronds, Rome avec ces édifices comme le Panthéon et ses mausolées circulaires, exercèrent une influence notable et immédiate sur les églises du IVe siècle.

Saint-Étienne-le-Rond, sur le Cœlius, est l'ancien *Macellum magnum*, le grand marché. Le mausolée dit de Sainte-Hélène et celui de Sainte-Constance, sur la voie Nomentane, ont la forme générale des grands monuments funéraires de Rome. Le dernier se compose d'un tambour à coupole monolithe reposant par le moyen d'arcades sur des colonnes géminées, et d'une voûte annulaire, appuyée d'un côté sur la colonnade intérieure, et de l'autre au mur de pourtour (fig. 23 et pl. XXVI). Sa façade se raccordait habilement à la rotonde, sans l'effacer ni l'alourdir : c'est le modèle des édifices

chrétiens de plan circulaire, la plus belle contribution de Rome au système des édifices construits autour d'un axe central.

En ce qui regarde les baptistères, il semble bien que les chrétiens s'inspirèrent tout d'abord des constructions thermales de l'antiquité, des salles circulaires et voûtées d'une coupole au milieu desquelles se trouvait la piscine (Thermes de Caracalla). Le baptême se donnant par immersion, il parut commode d'adapter les installations du bain corporel au bain spirituel, qui constituait le sacrement. Ici et là, le centre de l'édifice fut marqué par la piscine, autour de laquelle deux plans seuls étaient possibles : la circonférence et l'octogone, celui-ci indiqué déjà par des monuments comme le tombeau de Dioclétien à Spalato (fig. 24). D'autre part, comme le baptême n'était conféré depuis Constantin qu'une fois l'an, à la fête de Pâques ; comme le nombre des baptisands était grand et l'assemblée nombreuse, on trouva pratiques des dispositions qui permettaient de masser le public autour de la piscine, sans que l'ordre ni la majesté de la cérémonie en fussent diminués. Et les deux régions de l'Empire se trouvèrent d'accord en cette adoption : l'Occident lui sacrifia sa prédilection pour le plan basilical ; l'Orient s'y rallia d'autant plus volontiers que les formes circulaire ou octogonale correspondaient à ses habitudes de construction et à son sentiment particulier de l'esthétique.

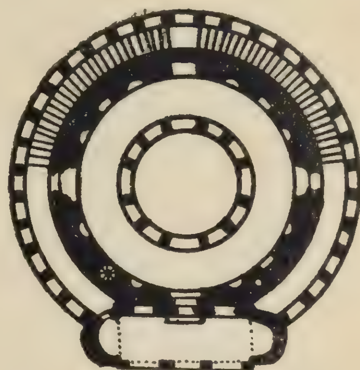


FIG. 23. — PLAN DE SAINTE-CONSTANCE.
(D'après Grisar.)

Le baptistère du Latran, qui remonte au règne de Constantin, fut rebâti sous Sixte III (432-440). Il est octogonal, voûté d'une coupole à huit pans surmontée d'un lanterneau. Aucun édifice de ce genre, si l'on en juge par d'anciens dessins, ne devait être à la fois plus simple et plus harmonieux [1]. Il est méconnaissable aujourd'hui. Citons encore en Italie les baptistères de Nocera, de Cividale (VIIe siècle), de Florence (les plus anciennes parties du baptistère de Florence remontent aux Goths), de Parenzo (VIe siècle). Quant aux fameux édifices de Ravenne, c'est à propos de l'architecture et de la décoration orientale que nous en parlerons.

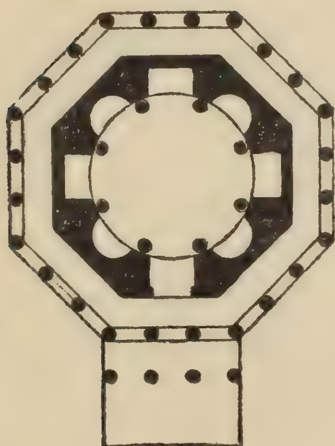


FIG. 24. — TOMBEAU DE DIOCLÉTIEN A SPALATO. (D'après Lemaire.)

La Gaule avait imité l'Italie. Ses baptistères octogonaux étaient nombreux ; malheureusement, il n'en reste guère que des ruines.

CONCLUSION. En somme, une merveilleuse quantité d'édifices religieux avaient été élevés sous Constantin et ses successeurs à Rome et dans les provinces. On peut dire que l'architecture chrétienne d'Occident fut d'une admirable activité; mais elle ne fut pas très féconde, car au type des basiliques constantiniennes elle ne fit faire, pendant de longs siècles, aucun progrès. Héritière directe des meilleures traditions antiques, elle en tira trop facilement, dirait-on, les

1. CABROL, *Dictionnaire*, II, 1, fig. 1326, 1327.

éléments de ses constructions personnelles. Créatrice à trop peu de frais, elle cessa trop tôt ses efforts, à ce point que, jusqu'à l'époque carolingienne, l'histoire des basiliques et des baptistères occidentaux est finie. Finie, alors qu'elle venait de commencer! Peu de variété dans les églises, point de calculs subtils, nul esprit de renouvellement et de libre recherche. Les plus belles basiliques, à tous les points de vue, sont les plus anciennes. Qu'est-ce à dire, sinon que les architectes d'Occident, après avoir donné un temple au nouveau culte, se trouvèrent épuisés d'énergie. L'édifice que les premiers avaient dressé, leurs successeurs n'eurent pas la force de le développer en beauté; au contraire, ils le laissèrent choir de sa dignité primitive. Tout autre fut la fécondité d'esprit des constructeurs d'Orient.

BIBLIOGRAPHIE. — Sur la basilique antique, voir MAU, article *Basilica*, dans la *Realencyklopaedie* de PAULY-WISSOWA; G. LEROUX, *Bull. de Correspondance hellénique*, 1909, p. 230.

Résumé des discussions sur l'origine de la basilique chrétienne dans CABROL, *Dictionnaire*, article *Basilique* (LECLERCQ), t. II, col. 534. Sur ce sujet, à citer particulièrement : ZESTERMANN, *Die antiken und die altchristlichen Basiliken*, Leipzig, 1847 (Zestermann nia la transformation des basiliques civiles en basiliques chrétiennes); G. DEHIO et VON BEZOLD, *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, in-8°, Stuttgart, 1892-1901, atlas in-folio, 1887; V. SCHULZE, *Der Ursprung der abendlandischen Kirchengebauede* (Christliches Kunstblatt, 1882); ID., *Archaeologie der christl. Kunst*, p. 37 et suiv.; H. HOLTZINGER, *Kunsthistorische Studien*, Tubingue, 1886 (Holtzinger estime que le plan de l'église basilicale procède du plan général de la basilique civile); ID., *Altchristliche und Byzantinische Baukunst*, 3e édition, Leipzig, 1908; KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst*, I (influence des appartements de luxe de la maison); CROSTAROSA, *Le basiliche christiane*, Rome, 1892, et KIRSCH, *Das christliche Kultusgebauede im Altertume*, Cologne, 1893 (influence de la basilique privée); WITTING, *Die Anfaenge der christlichen Architektur*, Strasbourg, 1902; L. BRÉHIER, *Les Basiliques chrétiennes*, in-16°, 64 p., Paris, 1905 (excellent résumé de la question); L. CLOQUET, *l'Art chrétien monumental (Revue de l'Art chrétien,*

1905); C. Enlart, *L'Architecture chrétienne en Occident, avant l'époque romane (Histoire de l'Art* d'A. Michel), Paris, 1905.

Sur les églises de plan circulaire et baptistères :

W. Altmann, *Die italischen Rundbauten*, Berlin, 1906; voir aussi sous le mot *Baptistère*, l'article de Leclercq dans Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*. *Cf.* Bibliographie de l'architecture chrétienne en Orient.

L'*Histoire de l'architecture* d'Aug. Choisy, nouv. édition, Paris, 1903, pour avoir vieilli, n'en reste pas moins un livre précieux à consulter. Sur les basiliques de Rome : O. Marucchi, *Eléments d'archéologie chrétienne*, vol. III (les Basiliques), Rome, 1903; Grisar, *op. cit.*, vol. I. Sur les monuments d'Afrique : Stéph. Gsell, *op. cit.*, vol. II.

TABLE DU TOME I

LIBRAIRIE VROMANT & C°

24, RUE DES PAROISSIENS, 24, BRUXELLES

EXTRAIT DU CATALOGUE

Reproductions de manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique.

CRONICQUES ET CONQUESTES DE CHARLEMAINE. Reproduction des 105 miniatures de JEAN LE TAVERNIER D'AUDENARDE (1460). Un volume in-8° (20 × 16 ½) contenant 105 planches en phototypie et texte par J. VAN DEN GHEYN, S. J. Prix : fr. 20.00.

HISTOIRE DE CHARLES MARTEL. Reproduction des 102 miniatures de LOYSET LIÉDET (1470). Un volume in-8° (20 × 16 ½) contenant 105 planches en phototypie et texte par J. VAN DEN GHEYN, S. J. Prix : fr. 20.00.

LES LIVRES D'HEURES ATTRIBUÉS A JACQUES COENE, à la Bibliothèque royale de Belgique. Un volume in-8° (20 × 16 ½) contenant 51 planches en phototypie et texte par J. VAN DEN GHEYN, S. J. Prix : fr. 15.00.

Art et archéologie.

LES TAPISSERIES DES MUSÉES ROYAUX DU CINQUANTENAIRE, à Bruxelles, par J. DESTRÉE et P. VAN DEN VEN. Un volume in-8° (22 × 17) contenant 44 planches et texte. Prix : fr. 5.00.

L'ORFÈVRERIE RELIGIEUSE EN BELGIQUE, depuis le XVIe siècle jusqu'à la Révolution française; poinçons, évolution des formes, par F. et A. CROOŸ. Un volume in-8° (22 × 17) illustré de 40 planches.

LES CHEFS-D'ŒUVRE DES MAITRES FLAMANDS. Ont paru dans cette collection les volumes suivants : MEMLING; ROGER VAN DER WEYDEN; QUENTIN MASSYS; JORDAENS; les VAN EYCK; BREUGHEL. Chaque maître forme un volume in-32 contenant 30 planches. Prix : fr. 0.75.

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF, par Marcel LAURENT. Deux volumes in-12 carré (20 ½ × 14) illustrés de 166 gravures en planches hors texte, 50 dessins et plans. Prix : *reliés percaline*, fr. 10.00.

LES DENTELLES A L'AIGUILLE, par Ant. CARLIER. Une brochure petit in-4° illustrée de 50 gravures. Prix : fr. 2.75.

LES DUCHESSES ANCIENNES ET MODERNES, par Ant. CARLIER. Une brochure petit in-4° illustrée de 61 gravures et 2 planches. Prix : fr. 2.50.

Architecture.

DOCUMENTS D'ART MONUMENTAL DU MOYEN AGE. Architecture, sculpture, ferronnerie, par Vincent LENERTZ, architecte. Un volume in-4° contenant 50 planches coloriées en phototypie dans un portefeuille. Prix : fr. 35.00.

LES ORIGINES DU STYLE GOTHIQUE EN BRABANT, par Raymond LEMAIRE. Ire PARTIE, *L'Architecture romane*. Un volume in-8° (22 × 17) illustré de 200 gravures d'après photographies, dessins, plan, etc. Prix : fr. 10.00.

LES ORIGINES DE LA BASILIQUE, par Raymond LEMAIRE. Un volume in-8° (22 × 17) illustré de nombreuses photographies, plans, etc.

LES DÉBUTS DE L'ART EN ÉGYPTE, par Jean CAPART. Un volume in-8° raisin de 316 pp. illustré de 192 gravures d'après photographies et d'après dessins. Prix : fr. 12.50.

L'ART ÉGYPTIEN. Choix de documents accompagnés d'indications bibliographiques, par Jean CAPART. Deux volumes in 8° (23 × 17) contenant chacun 100 planches. Chaque volume se vend séparément. Prix : fr. 10.00.

CHOIX DE MONUMENTS ÉGYPTIENS, de la Glyptothèque Ny-Carlsberg à Copenhague, par Valdemar SCHMIDT. Un volume in-12 illustré de 173 gravures. Prix : *cartonné*, fr. 7.50.

LES PAPYRUS DÉMOTIQUES des Musés royaux du Cinquantenaire à Bruxelles, par Wilhelm SPIEGELBERG. Un volume in-4° contenant 32 pages de texte (en allemand) illustré et 7 planches en fac-simile. Prix : *cartonné*, fr. 15.00.

RECUEIL DE MONUMENTS ÉGYPTIENS, par Jean CAPART. *Première série*, contenant 50 planches in-folio en phototypie et 100 pages de texte explicatif avec tables. Prix : *en portefeuille*, fr. 40.00. *Deuxième série*, contenant 49 planches en phototypie et une planche en couleurs avec texte descriptif et tables. Prix : *en portefeuille*, fr. 40.00.

UNE RUE DE TOMBEAUX A SAQQARAH. Reproduction et description de trois monuments funéraires datant de l'Ancien Empire égyptien, par Jean CAPART. Deux volumes illustrés de 107 planches. Prix : *reliés*, fr. 75.00.

MUSEUM MUNTERIANUM. Collection de stèles égyptiennes conservées à la Glyptothèque Ny-Carlsberg à Copenhague, par Valdemar SCHMIDT. Un volume in-4° contenant 6 planches et 50 pages de texte. Prix : *cartonné*, fr. 15.00.

CHAMBRE FUNÉRAIRE DE LA VI[e] DYNASTIE, aux Musées royaux du Cinquantenaire à Bruxelles, par Jean CAPART. Un volume in-4° de 26 pages et 5 planches hors texte. Prix : *cartonné*, fr. 12.50.

L'ART ET LA PARURE FÉMININE dans l'ancienne Égypte, par Jean CAPART. Un volume in-8° de 36 pages illustré de nombreuses gravures. *Épuisé.*

LES PALETTES EN SCHISTE de l'Égypte primitive, par Jean CAPART. Un brochure in-8° de 26 pages. Prix : fr. 2.50.

Littérature. Romans.

LA CITÉ ARDENTE, par Henry CARTON DE WIART. Roman historique. Édition de luxe, illustrée de 55 aquarelles d'Amédée Lynen, reproduites en fac-simile, coloriées à la main. Tirage limité à 500 exemplaires numérotés. Prix : fr. 25.00.

LES GENS DE TIEST, par Georges VIRRÈS. Un volume in-12, Prix : fr. 3.50.

L'INCONNU TRAGIQUE, par Georges VIRRÈS. Un volume in-12. illustré de 25 dessins de F. Beauck. Prix : fr. 3.50.

LIÉGEOISE IDYLLE, par M. BODEUX. Un volume in-12. Prix : fr. 3.50.

LES DOUCES EMPREINTES, par A.-Th. ROUVEZ. Un volume in-12. Prix : fr. 3.50.

ON JOUERA LA COMÉDIE, par CHANTEMERLE. Un volume in-12. Prix : fr. 3.50.

LES MARTYRS DE LA GLÈBE, par Victor DE BRABANDÈRE. Un volume in-12. Prix : fr. 2.50.

LE DIT D'UN PRINTEMPS, par P. GÉRARD. Un volume in-12. Prix : fr. 3.00.

CARILLONNAGES, par L. HUMBLET, S. J. Un volume in-12. Prix : fr. 3.50.

IMPRESSIONS DE LITTÉRATURE CONTEMPORAINE, par Firmin VAN DEN BOSCH. Un volume in-12. Prix : fr. 3.50.

Voyages.

QUINZE JOURS EN ÉGYPTE, par Fernand NEURAY. Un volume in-12 illustré de 36 planches hors texte. Couverture en couleurs. Prix : fr. 3.50.

VERS LE SPHINX en passant par Vienne, Schœnbrun, Budapest, Belgrade, Bucarest, Constanza, Constantinople, Smyrne, Athènes, Alexandrie, Le Caire, Les Pyramides, Le Sphinx, Memphis, Messine, Naples, par Marcel ANGENOT. Un volume in-12, Prix : fr. 2.50.

AILLEURS ET CHEZ NOUS, par Georges VIRRÈS. Un volume in-12. Prix : fr. 2.50.

Religion.

ADORO TE DEVOTE, sive preces, meditationes et exercitia ante et post missam, par E.-J.-B. JANSEN, des Frères prêcheurs. Deux volumes in-18 contenant ensemble 884 pages. Prix : fr. 7.50.

EXAMEN CLERI, par E.-J.-B. JANSEN. Un volume in-18 de 326 pages. Prix : fr. 2.50.

CASUS CONSCIENTIAE, par P. V., S. J. Trois volumes in-8°. Prix : fr. 17.00.

LE CATÉCHISTE ÉDUCATEUR suivi d'un supplément théologique, par l'abbé Jules COLLIN. Un volume in-18 de 248 pages. Prix : fr. 1.50.

VADE MECUM DU CHRÉTIEN, par le Rév. P. Z. Gravez, S. J. Lettre préface du P. Ch. Clair, S. J. Un volume format de poche (12 × 7 ½) reliure souple. Prix : *Percaline* gaufrée, tranche dorée, fr. 1.00; *cuir anglais*, coins arrondis, tranche rouge sous or, 1.90; *mouton* poli, gros grain, dentelle or tranche dorée, fr. 2.85; *chagrin noir*, 1er choix, tranche dorée, fr. 3.60.

GLANES PIEUSES. Choix de prières à l'usage des dames et des jeunes filles chrétiennes, par le Rév. P. Z. Gravez, S. J. Même format, mêmes reliures et mêmes prix que le *Vade Mecum*.

GERBE CHRÉTIENNE. Choix de prières et dévotions à l'usage des gens du monde, cueillies dans la liturgie, les orateurs sacrés et les auteurs ascétiques, par Z. Gravez, S. J. Un vol. in-32 (16 × 7). Prix : *Percaline* gaufrée tranche dorée, fr. 1.40; *cuir anglais*, coins arrondis, tranche rouge sous or, fr. 2.25; *mouton poli*, ornements or, tranche dorée, fr. 3.40; *chagrin noir*. 1er choix, tranche dorée, fr. 4.25; *maroquin* du Cap, coins arrondis, tranche dorée, fr. 6.00.

LE LIVRE DE MA PREMIÈRE COMMUNION. I. Entretiens sur la première communion, par Mme Léon Gautier; II. Prières pour le grand jour; III. Prières pour tous les jours, par le P. Z. Gravez, S. J. Un volume in-18 illustré de 258 compositions de Louis Titz et imprimé en trois couleurs. *Broché* fr. 3.00; *Relié* en maroquin du Cap, tranche rouge sous or, gardes spéciales, fr. : 12.00.

Divers.

LE JUBILÉ NATIONAL 1905, par A.-Th. Rouvez. Un volume in-4°, illustré de nombreuses gravures et planches. Prix : 25.00.

BARÈME DE NOMBRES, pour l'établissement des comptes-courants de banques et les calculs d'escompte en général, par Jean Antoine. Tableaux donnant en une seule recherche et sans le secours de la plume, les produits des multiplications

de toutes les sommes, depuis 1 jusqu'à 60,000 unités, par tous les nombres de jours de l'année. Un volume grand in-4° de 740 pages. Prix : fr. 30.00.

BARÊME D'INTÉRÊTS. Complément au Barème de nombres, par Jean ANTOINE. Tableaux donnant, en une seule recherche et sans le secours de la plume, les intérêts correspondant à tous les nombres, depuis 1 jusqu'à 100,000, à tous les taux usités : 1 %, 1 1/4 %, 1 1/2 %, 1 3/4 %, 2 % et ainsi de suite jusqu'à 10 %. Un volume grand in-4° de 45 pages. Prix : 4.00.

RÉDUCTEUR DE LA LIVRE STERLING ET DE SES DÉRIVÉS EN FRANCS, par Jean ANTOINE. Tableaux donnant, en une seule recherche et sans le secours de la plume, les produits en francs et centimes de toutes les sommes de monnaie anglaise, depuis 1 shelling jusqu'à 20,000 livres sterling, à tous les cours probables, soit de 24,97 à 25.40, à l'intervalle de ½ centime. Un volume grand in-4° de 180 pages. Prix : fr. 10.00.

Périodiques.

REVUE CONGOLAISE publiée sous la direction d'Aug. Declercq, E. De Jonghe, V. Denyn, A. Vermersch. Paraît tous les 3 mois en fascicules illustrés de 100 à 125 pages. Un an, *Belgique* 8 francs, *Etranger* 10 francs.

ANNALES DE LA SOCIÉTÉ D'ARCHÉOLOGIE DE BRUXELLES. Chaque année forme un fort volume in-8° raisin de 500 pages illustré de nombreuses gravures. Prix : fr. 16.00.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART. Revue mensuelle. L'abonnement annuel : Belgique fr. 10.00. Etranger fr. 12.00.

TABLE ALPHABÉTIQUE PAR NOMS D'AUTEURS